Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre

Tommaso Zaccheo

▶ **To cite this version:**

Tommaso Zaccheo. Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030106 . tel-04241608

HAL Id: tel-04241608
https://theses.hal.science/tel-04241608

Submitted on 13 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne nouvelle

École doctorale 267 – Équipe d'accueil 3959 –

Laboratoire IRET, Institut de Recherche en Études Théâtrales

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES THÉÂTRALES

Présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2022 par Tommaso ZACCHEO
sous la direction de Marco CONSOLINI

Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987)
Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre

Membres du Jury :

Marco CONSOLINI, Professeur, Université Sorbonne nouvelle

Hélène KUNTZ, Maîtresse de Conférences HDR, Université Sorbonne nouvelle

Lorenzo MANGO, Professeur, Università di Napoli L'Orientale

Didier PLASSARD, Professeur, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Marielle SILHOUETTE, Professeure, Université Paris Nanterre

Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987)

Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre

Remerciements

Sans l'intérêt, l'impulsion et le guide exigeant de mon directeur de recherche, Marco Consolini, cette thèse n'aurait pas été possible. Qu'il soit remercié le premier pour le soutien critique et sans faille avec lequel il a dirigé ma thèse depuis les tous débuts de cette aventure intellectuelle et humaine.

Je tiens également à remercier Hélène Kuntz, Lorenzo Mango, Didier Plassard et Marielle Silhouette d'avoir accepté de lire et d'évaluer le présent travail.

Depuis septembre 2014, à la sortie d'une reprise de *Mère Courage et ses enfants*, mise en scène par Claus Peymann au Théâtre de la Ville de Paris, la rencontre avec Michel Bataillon a pour moi été décisive. Son amitié a su aiguiser en moi la curiosité critique envers une histoire du théâtre en Europe qui m'interroge toujours. Ce travail s'est nourri de nos échanges, de nos discussions et de sa passion, sans que la mémoire de son expérience au sein du théâtre de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ne s'impose sur le travail de reconstruction critique des contextes et des événements de théâtre qui nous passionnent.

L'accueil au sein de l'équipe du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France a été la *conditio sine qua non* pouvoir entamer mon travail de recherche. Je n'imaginais pourtant pas, au début de ma recherche, l'importance que mon expérience de chercheur associé aurait su porter à mon parcours. Je tiens donc à remercier en tout premier lieu Joël Huthwohl, Valérie Nonnemacher et Patrick Le Bœuf pour leur soutien exigeant et leur accueil amical. En outre, ma pensée va à tous les membres du personnel du département avec qui j'ai partagé trois années de vie et de travail (en m'excusant par avance de ne pouvoir les nommer toutes et tous, je souhaite exprimer ma gratitude envers Mehdi Boucher, Nadia Boucheta, Manon Dardenne, Pierre-Emmanuel Dubois, Germana Dumont, Lise Fauchereau, Emmanuel Gateau, Corinne Gibello-Bernette, Eric Girard, Mathilde Hallot-Charmasson, Mathilde Jamain, Cédric Juppé, Véronique Meunier-Delissnyder, Laurence Moreau, Jean-Baptiste Raze, Laurence Rey, Baptiste Thiercelin et Jean-Marie Troude).

Les ami.es et les collègues de la théâtrothèque Gaston Baty, à partir de sa directrice Céline Hersant, auront toujours une place particulière dans mes pensées, sans eux et sans l'existence d'un lieu de vie et de travail unique au monde, ces années de vie et de recherche n'auraient pas été les mêmes.

Les étudiantes et les étudiants des départements Institut d'Études théâtrales et Médiation culturelle de la Sorbonne nouvelle doivent également être mentionné.es, et remercié.es, puisque grâce à elles et eux j'ai découvert, avec joie et étonnement, qu'une expérience pédagogique n'est jamais à sens unique.

Les collègues et les ami.es de l'École doctorales 267 avec qui j'ai partagé cinq années de vie sont toutes et tous dans ma pensée : grâce à elles et eux, ces années de thèse n'ont pas été si solitaires que je le craignais.

Toutefois, une mention particulière doit être faite aux doctorantes et aux doctorants de Marco Consolini, Annette Gardet, Carmen Kautto, Samuel Lhuillery, Lu Nan, Claudio Pirisino, Cristina Tosetto : votre amitié a été indispensable.

À Quentin Fondu, je dois des intenses années de débats, de luttes communes et de partage heureux d'une expérience de recherche et d'enseignement au sein de l'Institut d'Études Théâtrales aussi riche qu'engageante.

Ettore Boni, Gianfranco Bria, Maurizio Busca, Damiano De Pieri, Leonardo Frisani, Olivier Montingelli, Pierluigi Vattimo et Javier Zorrilla de San Martin ont été ma première « famille » parisienne et ils ne m'ont jamais fait manquer leur soutien tout au long de mon parcours de vie et de recherche. Maurizio, Javier et Gianfranco, en particulier, ont suivi le déroulement de cette enquête de ses balbutiements jusqu'aux derniers jours de rédaction.

Mes ami.es romain.es aussi ont soutenu mes efforts et veillé sur mon parcours, merci Vasco Forconi et Luca Theos Boari Ortolani. Diletta Piermattei, Giammarco Serpilli, Michael Barnabas Tesfai et Flaminia Tolomeo : vous savez que ma dette envers vous est inépuisable.

À ma compagne, Angela Elisabetta Ragone, qui pendant ces années, parfois très dures, de travail m'a donné tout le courage dont nous avions besoin : tu as été l'*anello forte*.

L'amour de ma famille, de mes parents Mirca Cauda et Enrico Zaccheo, de mon oncle Mario Cauda et de mes oncles Giuseppe Zaccheo et Giovanna Viazzi soutient toujours mon chemin.

Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987)
Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre

RESUME

Cette thèse porte sur le parcours artistique, intellectuel et institutionnel de Roger Planchon, étudié via une analyse micro-historique et critique prenant en compte les contextes tout comme les fonctions qu'il a assumées à partir du tout début des années 1950 et jusqu'à la fin des années 1980. Cette enquête monographique sur un metteur en scène, directeur d'institutions subventionnées et auteur de théâtre propose, d'abord, une reconstruction des créations réalisées par Planchon et par les troupes qu'il a dirigés. Cette analyse du répertoire du Théâtre de la Comédie, des créations du Théâtre de la Cité et du Théâtre national populaire à Villeurbanne ne peut pas être séparée des contextes concrets de production et de réception dans lesquels Planchon et ses collaborateurs ont opéré. L'exploitation de sources prioritairement archivistiques, leurs croisements et leurs confrontations avec d'autres sources mémorielles rend possible ce travail. La consultation d'une pluralité de sources rend également envisageable de prendre en compte la dimension pratique et la dimension théorique du travail de Planchon, les deux étant conditionnées par des contextes historiques et culturels en rapide évolution. Le choix d'évaluer l'action multiple d'un individu au sein des groupes qu'il a dirigés amène aussi à découvrir les réseaux avec lesquels il est entré en interaction. Cette enquête envisage, donc, de mettre en lumière la relation complexe entre un parcours singulier et des enjeux d'ordre macro-historique plus amples, sans pour autant réduire l'action des individus aux évolutions structurelles qu'ils ont vécu. Enfin, ce qui émerge avec cette enquête c'est le lien spécifique entre l'évolution de Roger Planchon et la progressive assomption d'une responsabilité *auctoriale* par les metteurs en scène européens du XX^{e} siècle.

Mots-clés : Roger Planchon – Théâtre national populaire – Histoire du théâtre – histoire de la mise en scène – archives du spectacle vivant – écriture scénique – écriture dramatique – micro-histoire – dramaturgie.

Roger Planchon and his theatres (1949-1987)
Investigation of a stage director, administrator and author of theatre

ABSTRACT

This study focuses on the artistic, intellectual and institutional career of Roger Planchon, using a micro-historical and critical analysis that takes into account both the contexts and the functions he assumed from the very beginning of the 1950s until the end of the 1980s. This monographic investigation of a stage director, director of public institutions and playwright proposes, first, a reconstruction of the creations made by Planchon and by the troupes he directed. This analysis of the Repertoire of the Théâtre de la Comédie, of creations of the Théâtre de la Cité and the Théâtre National Populaire in Villeurbanne cannot be separated from the concrete contexts of production and reception in which Planchon and his collaborators operated. The accomplishment of this work was only possible due to the exploitation of archive records, their cross-referencing and confrontation with other memorial sources. The consultation of a vast diversity of sources also makes possible to consider the practical and theoretical dimensions of Planchon's work, both being affected by rapidly evolving historical and cultural contexts. The choice to investigate the multiple actions of an individual within the groups he led, also allowed us to discover the networks with which he interacted. This investigation therefore aims to identify the complex relationship between a singular trajectory and more general macro-historical issues, without reducing the action of individuals to the structural evolutions they have experienced. The research finally explores the specific link between Roger Planchon's evolution and the progressive assumption of an auctorial responsibility by twentieth-century European directors.

Keywords : Roger Planchon - Théâtre national populaire - History of theatre - history of directing - archives of the performing arts - stage writing - dramatic writing - micro-history - dramaturgy.

Le vingt-quatrième drame de Shakespeare
Écrit le temps d'une main sans passion
(Anna Akhmatova, *L'année quarante*, traduction de Jean-Louis Backès)

Sommaire

Remerciements.....5

Résumé.....7

Sommaire.....11

Introduction.....17

État des lieux de la recherche.....20

Une « expérience » de(s) archive(s).....21

Méthodologie : « jeu d'échelles » et d'indices.....24

Une monographie.....28

La périodisation.....35

Des concepts opératoires.....38

Première partie

L'« école » d'un jeune créateur (1949-1956)

I.1 Des premiers essais de mise en scène à la constitution d'une compagnie : naissance d'une microsociété théâtrale et de son « chef ».....46

I.2 Le Théâtre de la Comédie : une troupe et un répertoire à Lyon dans les années 1950.....55

I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.....62

I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?.....73

I.5 La revue *Théâtre Populaire* et Planchon : prémices d'une relation passionnée.....83

Deuxième partie

Le Théâtre de la Cité (1957-1962)

II.1 Une nouvelle Cité pour une un nouvel usage du théâtre…….....88

II.1.1 La naissance du Théâtre de la Cité…….88

L'implantation à Villeurbanne.....88

Le public de cette Cité.....104

II.1.2 Jeu d'équilibristes entre Paris et la province sur toile de fond de guerre froide : *Paolo Paoli*.....129

II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une *praxis* en gestation.....140

Brecht et la découverte de l'écriture scénique.....140

Henri IV, une guerre civile à raconter et un répertoire à profaner.....154

Comment Brecht a remplacé Vilar : petit essai de philologie et de comparaison théâtrale entre « deux Shakespeare ».....179

II.1.4 La Bonne Âme du Sé-Tchouan.....191

Brecht pour apprendre l'art du théâtre.....191

... Voisin pour apprendre l'art du marché théâtral.....202

La « fidélité relative » de Planchon.....213

II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style.....215

George Dandin.....215

La Seconde surprise de l'amour.....226

La réception d'un répertoire profané.....232

II.2 Un nouveau théâtre pour une nouvelle institution.....239

II.2.1 1959, la première troupe permanente de France.....239

Le Théâtre de la Cité et le premier « Ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles ».....239

Le Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne.....246

Cité-Panorama première version : l'organe officiel du Théâtre de la Cité à l'aube de la naissance des études théâtrales en France.....249

II.2.2 Des *Trois Mousquetaires* à l'*Édouard II*, en passant par *Les Âmes mortes* : avec Brecht au-delà du « brechtisme ».....254

Les Trois Mousquetaires : un burlesque collectif.....254

Les Âmes mortes, de la double adaptation.....260

Édouard II : un travail collectif et une écriture « collective » vers une autre écriture.....266

II.2.3 Les « deux *Schweyk* ».....278

Le Schweyk du Théâtre de la Cité.....278

Les deux Schweyk du Piccolo et du Théâtre de la Cité.....284

II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe* 291

La Remise : la première épreuve d'un écrivain de théâtre.....291

Tartuffe première version.....297

II.2.5 Le metteur en scène comme auteur *du* théâtre.....309

Troisième partie

Le Théâtre de la Cité (1963-1969)

III.1 La création d'un nouveau CDN : *praxis* et contradictions d'un « théâtre quotidien ».....321

Une nouvelle Maison de la Culture….....321

… pour un nouveau CDN.....328

Planchon entre : « un théâtre comme le Spoutnik » et…. Les Pharaons.....333

Planchon entre ses utopies et ses devoirs.....342

Le travail de Madeleine Sarrazin.....345

Cité-Panorama deuxième version.....347

III.2 *Troïlus et Cressida* : la lecture « fidèle » des classiques, une pratique toujours dangereuse.....354

III.3 « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène ».....365

Bérénice : une histoire d'acteurs et de… pas.....365

La Tragique histoire du roi Richard III.....374

Planchon face à un « Nouveau Théâtre ».....380

III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie.....392

La XXV^e^ édition de la Biennale di Venezia : Planchon et le Berliner.....392

Strehler, l'exemple du Piccolo.....402

… et la relation avec l'Italie.....409

III.5 « Tout le pouvoir aux créateurs ! ».....415

Bleus, blancs, rouges ou Les libertins : le protocole d'un écrivain de théâtre.....415

L'Infâme scandale d'un curé de campagne.....424

III.6 Autour du mois de mai 1968.....434

Un auctor aux « Assises de Villeurbanne ».....434

La progressive désillusion de Copfermann ou la trahison d'un compagnon de route ?.....448

La contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid, de Pierre Corneille, suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles.....455

Quatrième partie

Le TNP à Villeurbanne (1970-1987)

IV.1 Le projet d'un « nouveau » TNP en province.....462

Une saison parisienne et un (T)héâtre à renouveler.....462

Une naissance contestée.....472

À Villeurbanne, avec le « plus méchant des jeunes loups ».....483

IV.2 Choc et confirmation.....493

Le Regard du sourd et Edison de Bob Wilson.....493

Réinventer un nouvel usage de « nos » classiques avec un diptyque « classique » : un nouveau Tartuffe et La Dispute.....497

IV.3 *Le Cochon noir* : « une histoire d'almanach » au microscope d'un double exorcisme.....511

IV.4 *A.A., Théâtres d'Arthur Adamov* : évoquer sur scène la « totalité d'une vie ».....523

IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive.....538

Athalie-Dom Juan.....540

L'Avare.....547

George Dandin deuxième version.....555

Conclusion.....561

Bibliographie.....569

Annexes.....607

Table des matières.....742

Introduction

« Science des hommes », avons-nous dit. C'est encore beaucoup trop vague. Il faut ajouter : « des hommes dans le temps ». L'historien ne pense pas seulement « humain ». L'atmosphère où sa pensée respire naturellement est la catégorie de la durée[1].

Marc Bloch

Pour l'historien du théâtre, tout comme pour l'historien de l'antiquité, il s'agit de perfectionner la méthode, de manier différents types de sources, d'exploiter tout indice afin de reconstruire l'événement scénique[2].

Mara Fazio

Notre thèse trouve son origine dans la curiosité intellectuelle d'un jeune étudiant vers le théâtre de Bertolt Brecht et le théâtre français du XX^e^ siècle. En 2014, nous soutenions en effet une « Tesi » de Licence italienne[3] consacrée à la réception de Brecht en France sous la direction de Mara Fazio. Parmi les artistes de la scène que nous avions découverts[4], le jeune directeur du Théâtre de la Comédie – bientôt du Théâtre de la Cité – nous avait marqué. À cela s'ajoutait la rencontre avec deux livres : *La Scrittura scenica* de Lorenzo Mango[5] et l'ouvrage consacré à la revue *Théâtre Populaire* de Marco Consolini[6]. Grâce aux recherches de Mango, nous avions pu découvrir la notion d'« écriture scénique », perçue, d'abord, comme une passionnée revendication de la pleine responsabilité créatrice de la part d'un jeune metteur en scène, Planchon, dont nous ignorions tout. D'autre part, au cours de la rédaction de notre « Tesi », l'ouvrage de Consolini nous avait permis de sonder la profondeur des implications esthétiques et politiques de la première tournée du Berliner Ensemble dans un pays de l'Ouest. Les approches analytiques proposées par ces deux auteurs sont sans doute différentes, et pourtant, leurs recherches nous ont vite parues spéculaires[7]. Nous avons donc continué de les interroger, et c'est pourquoi il faut les mentionner

[1] Marc Bloch, *Apologie de l'histoire ou métier d'historien*, Préface de Jacques Le Goff, Paris, Armand Colin, [1941] 1997, p. 52.

[2] « Per lo storico del teatro, come per lo storico antico, si tratta di affinare il metodo, di maneggiare fonti diverse, di sfruttare qualsiasi indizio per ricostruire l'evento scenico. » (Mara Fazio, « Premessa », in *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Rome, Laterza éditeur, 2009, p. VIII.

[3] *Brecht en France :* éblouissement *et refus d'une révolution de théâtre (1954-1960)*, Mémoire de Licence italien, soutenu à l'Université de Rome « La Sapienza » en décembre 2014.

[4] Notamment Jean-Marie Serreau, Jean Vilar, René Allio, Jean Dasté ou André Steiger, parmi d'autres.

[5] Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003.

[6] Marco Consolini, *Théâtre Populaire : Histoire d'une revue engagée 1953-1964*, Paris, IMEC éditions, 1998.

[7] L'ouvrage de Mango porte sur une analyse prioritairement esthétique de l'évolution de la pratique et de la conception du théâtre de la fin du XX^e^ siècle, mais il est fondé sur l'analyse des contextes concrets de production et de réception des œuvres scéniques analysées. L'ouvrage de Consolini, structurée à partir d'une enquête micro-historique sur une revue « mythique », permet, d'une façon quasi complémentaire, d'approfondir les débats majeurs, esthétiques et politiques, ayant secoué la scène européenne des années 1950 et 1960.

à côté des ouvrages de Fazio consacrés à l'évolution de la mise en scène, notamment dans le contexte germanophone[8], qui nous ont fourni un modèle de reconstruction des événements scéniques du passé et de leurs contextes de production et de réception.

Les raisons de notre actuel intérêt pour l'œuvre et l'action de Roger Planchon ont, en revanche, beaucoup évolué par rapport à l'enthousiasme initial face à la découverte du Berliner Ensemble, de la pensée de Roland Barthes et de Bernard Dort ou encore de la vitalité du théâtre français des années 1950. Mais ce même enthousiasme, naïf sans doute, a soutenu notre deuxième travail universitaire[9]. Sous la direction de Marco Consolini, nous avons commencé à transformer une première curiosité intellectuelle en une analyse structurée portant sur la reconstruction et la déconstruction critiques d'une pratique artistique située dans son contexte de production et de réception. Ce travail avait en outre pour ambition de croiser les réflexions de Mango et d'autres théoriciens du théâtre italiens avec la pratique de Planchon et la théorie d'universitaires français tels que Bernard Dort ou Jean-Pierre Sarrazac. L'objectif était de *tester* les effets de la réaction entre des *gradients* théoriques différents et une *matière* particulière : les traces de l'activité artistique et institutionnelle de Planchon et de sa troupe. Des traces qui ont été repérées, par le biais de la bibliographie lui étant consacrée, mais également grâce à un premier dépouillement du fonds Planchon, conservé à la Bibliothèque nationale de France[10].

Ce mémoire, qui se voulait déjà en partie une analyse *au microscope,* nous a permis de considérer le sujet de notre étude comme inscrit dans un *champ d'investigation* et dans une *histoire globale*[11] :

> L'historiographie du théâtre étudie les modalités d'existence du théâtre dans l'histoire. La tautologie n'est qu'apparente ; cette affirmation recèle, au contraire, des conséquences d'ordre idéologique et en termes de projet d'étude. Elle renvoie aux différentes stratégies nécessaires pour l'étude des formes de théâtre qui ont existé ; elle évoque, en outre, les multiples fonctions et métiers se concrétisant en pratiques théâtrales concrètes. Surtout, cette tautologie sert à rendre explicite que le mot « théâtre » est adopté pour indiquer un *champ d'investigation* plutôt qu'un objet d'étude. […] Le théâtre est, pour ceux qui l'étudient, un *champ d'investigation* car il assume situations et langages expressifs ne naissant pas forcément à l'intérieur du théâtre, tout en le devenant, cependant : par rapport à la culture, il est un lieu des possibles qui se concrétisent, que l'on peut repérer dans cette culture de relation et de représentation qu'une civilisation est capable d'exprimer. […] Parmi les caractéristiques de l'historiographie théâtrale émerge tout d'abord sa globalité, historique et problématique. Il peut y avoir des histoires

[8] *Cf.* Mara Fazio, *Regie teatrali, op. cit.* et *Lo specchio il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner, 1874-1933*, Rome, Bulzoni éditeur, 2003.

[9] Mémoire de Master 2 intitulé *Roger Planchon et la notion d'écriture scénique (1957-1962)*, soutenu à l'Université Sorbonne nouvelle, en mai 2017.

[10] Dorénavant BnF.

[11] *Cf.* Marco Consolini « L'histoire du théâtre comme histoire globale. Quelques considérations générales à partir de mon expérience et un exemple », in Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl et Julien Rosemberg (dir.), *Spectacles en France : archives et recherche*, Paris, Éditions Publibook université, 2014, p. 113-26. Cet article reprend et développe des concepts clef de l'épistémologie historiographique des historiens Claudio Vicentini et Fabrizio Cruciani, *cf.* Claudio Vicentini, Introduction à Oscar G. Brockett, Storia del Teatro, Venezia, Marsilio, p. XIX-XXI.

> sectorielles [histoire du décor, du costume, du son, de la critique, de l'acteur, etc.]. Il peut y avoir des approches disciplinaires spécifiques, comme la sociologie ou la sémiologie du théâtre. Mais aucun de ces regards partiels n'a mis en discussion la nécessité d'effectuer des intégrations et des interrelations avec d'autres approches partielles qui existent et qui sont toujours possibles ; et pourtant, relation et interrelation ne se suffisent pas à eux-mêmes, ainsi la nécessité d'étudier cette histoire particulière qu'est l'histoire du théâtre en tant qu'*histoire globale* est apparue comme évidente[12].

Cette réflexion méthodologique, tirée d'un article de Fabrizio Cruciani, a été décisive pour porter un regard rétrospectif sur le travail de recherche que nous venions de terminer. Nous découvrions, alors, avoir entamé le début d'une *enquête* sur la pratique opératoire de Planchon et de sa troupe, au sein du *champ d'investigation* du théâtre et en interrelation avec un contexte *global* complexe mais délimité dans l'espace et dans le temps. De plus, la réflexion épistémologique de Cruciani nous invitait à examiner l'action de Planchon et du Théâtre de la Cité au prisme de la notion de « mode d'œuvrer » :

> Les modes d'œuvrer [*modi d'operare*] existent dans la « durée » des hommes de théâtre et des spectateurs, dans la civilisation qu'ils produisent et dont ils font partie […]. En ce sens, le théâtre n'est pas éphémère, pas plus que ne l'est l'activité humaine : le théâtre est une catégorie de longue durée qui dépasse l'événement présent du spectacle[13].

Afin de poursuivre notre recherche, il a donc fallu reprendre en main notre première enquête autour de Roger Planchon et la mettre à l'épreuve d'un nombre plus important et de sources et d'études historiques ou théoriques. C'est à ce moment que nous avons choisi d'intituler cette thèse

[12] « La storiografia del teatro studia come il teatro sia esistito nella storia. La tautologia è però solo formale ; nella sostanza invece questa enunciazione ha forti implicazioni ideologiche e progettuali. Rinvia alle pratiche di studio dei diversi teatri esistiti ; evoca le molte funzioni e i molti mestieri che si sono di volta in volta specificati come teatro ; e soprattutto tende a esplicitare che la parola usata (« teatro ») è assunta a indicare più un campo d'indagine che non un oggetto di studio. […] Il teatro è, per le studio, un campo d'indagine, perché assume situazioni e linguaggi che espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però lo diventano : rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere. […] Tra le caratteristiche della storiografia teatrale risalta in prima evidenza la sua globalità, storica e problematica. Ci possono essere e ci sono state, storie settoriali […]. Ci possono essere, e ci sono stati, approcci disciplinari specifici. Ma nessuna di queste parzialità ha messo in discussione le necessarie integrazioni e interrelazioni con le altre parzialità esistenti e possibili ; eppure relazioni e interazioni non sono sufficienti e sempre si è riproposta con forza quella necessità di studiare quella storia particolare, che è la storia del teatro, in quanto storia globale. », (Fabrizio Cruciani, « Problemi di storiografia », in Fabrizio Cruciani et Nicola Savarese, *Guide Bibliografiche. Teatro*, Milan, Garzanti éditeur, 1991, p. 3-4. Nous reprenons en partie la traduction proposée par Marco Consolini de ce même passage, *cf.* « L'histoire du théâtre comme histoire globale », *op. cit*. C'est nous qui soulignons).

[13] « I modi di operare esistono nella « durata » degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, […] In questo senso il teatro non è effimero, come non lo è l'operare degli uomini : il teatro è una categoria di lunga durata oltre l'evento presente dello spettacolo. » (Fabrizio Cruciani, « Problemi di storiografia dello spettacolo », *Teatro e Storia*, année VIII, n°1, éditeur Bulzoni, Rome, avril 1993, p. 13). Il apparaît dans ce passage toute l'importance, pour Cruciani, de la notion de « longue durée » développée par Braudel, *cf.* Fernand Braudel, « La longue durée », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 4, 1958, p. 725-753. Une remarque d'ordre sémantique : dans un premier temps, nous avions traduit le syntagme *modi di operare* avec « modes opératoires », cette traduction nous apparaissant plus correcte. En réalité, non seulement Pascale Goetschel (*cf.* Pascale Goetschel, « À quoi pense une historienne ? À propos des liens entre archives et recherche en matière de spectacles », in Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl et Julien Rosemberg (dir.), *Spectacles en France : archives et recherche*, *op. cit.*, p. 7-12) choisit la traduction proposée par Consolini, « modes d'œuvrer », mais cette traduction, de plus, nous semble maintenir un lien immédiat avec l'œuvre scénique produite par celles et ceux qui pratiquent l'art du théâtre.

Roger Planchon et ses théâtres, animé par la conviction qu'elle nécessitait une bien plus ample fouille archivistique et de l'étude des contextes concrets dans lesquels Planchon et sa troupe ont opéré.

État des lieux de la recherche

Une analyse préalable et systématique des œuvres consacrées au travail de Roger Planchon s'est d'ailleurs imposée. La première œuvre que nous avons analysé d'un point de vue critique est *Théâtres de Roger Planchon* d'Émile Copfermann[14], parue en 1977. Cet auteur, important critique et collaborateur de Planchon[15], se confronte certes avec la complexité, à la fois historique et théorique, de l'activité du directeur du Théâtre de la Cité. Néanmoins, cette monographie nous est apparue plutôt comme une source à interroger et à mettre en perspective en raison de l'expérience de Copfermann en tant que secrétaire général du Théâtre de la Cité et directeur de la revue *Cité-Panorama*.

La deuxième monographie sur l'œuvre de Planchon que nous avons étudiée est *Roger Planchon : director and playwright*[16]. Issu du travail de thèse doctorale d'Yvette Daoust, ce volume, publié en 1981, nous semble avoir deux mérites principaux : en premier lieu, l'autrice analyse avec rigueur la pratique théâtrale, scénique et dramatique, de Planchon, tout en la restituant dans une narration fluide. Pourtant, cette recherche se limite à l'année 1980 et ne propose ni une problématisation entre l'œuvre scénique et l'œuvre dramatique de Planchon, ni une prise en compte de son activité institutionnelle.

La valeur de la troisième publication monographique est bien représentée par son ampleur : *Un défi en province. Roger Planchon : chronique d'une aventure théâtrale*, réalisé par Michel Bataillon, lui aussi collaborateur de Planchon dès 1972, est un ouvrage extrêmement riche et détaillé qui se compose de cinq volumes. Les deux premiers, parus en 2001, se concentrent sur les années de formation de Roger Planchon et sur son activité de 1950 à 1972[17]. Les trois suivants, parus en 2005, parcourent la période qui va du passage du label Théâtre national populaire[18] de Chaillot à Villeurbanne jusqu'à l'année 1986, en décrivant en particulier la codirection avec

[14] Emile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977
[15] De l'année 1962 jusqu'à l'année 1969.
[16] Yvette Daoust, *Roger Planchon, Director and Playwright,* Cambridge, London, New York, Cambridge University Presse, 1981.
[17] Michel Bataillon, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale. Planchon*. *(1950-1972),* 2 volumes, Paris, Marval, 2001.
[18] Dorénavant TNP.

Patrice Chéreau et Robert Gilbert[19]. Cette « chronique », qui se revendique en tant que telle, se structure autour d'une première enquête sur une réalité théâtrale que son auteur n'a pas connue pour, ensuite, passer à la reconstruction objective de sa propre expérience aux côtés de Planchon. Nous avons largement consulté cet ouvrage, qui représente un point de départ incontournable pour tout travail de découverte de l'œuvre de Planchon et des théâtres qu'il a dirigé. Pourtant, il s'agit d'une monographie produite par un témoin ancré dans la *fabrique* de l'institution villeurbannaise qui nous a incité à réaliser la déconstruction critique du parcours de Planchon en relation avec l'évolution du théâtre de la deuxième moitié du XX^{e} siècle[20].

Une « expérience » de(s) archive(s)

La possibilité d'effectuer un travail en qualité de chercheur associé au sein du département des Arts du Spectacle de la BnF, en charge du catalogage du fonds Roger Planchon à l'époque encore largement inexploré, a été un atout indispensable pour notre enquête. Sans l'établissement de cet inventaire, ou du moins de la totalité des documents relatifs à l'activité artistique de Planchon, notre recherche n'aurait tout simplement pas pu se réaliser. Nous avons ainsi commencé une traversée de « l'Océan[21] » documentaire représenté par les archives de toutes les compagnies ou institutions dirigées par Planchon. Concrètement, pendant trois années, nous avons catalogué toute trace présente dans le fonds, en réalisant en même temps le catalogage de la documentation administrative concernant la vie du Théâtre de la Cité[22].

---

[19] Michel Bataillon, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale*. *Chéreau, Planchon et leurs invités. (1972-1986)*, 3 volumes, Paris, Marval, 2005.

[20] Or, il faut mentionner également les travaux de l'historien anglais du théâtre David Bradby. Lui aussi, en effet, semble avoir produit une étude monographique sur Roger Planchon, *cf.* David Bradby, *The Theatre of Roger Planchon*, Cambridge, Chadwyck-Healey Ltd, 1984. Cet ouvrage, certes une petite monographie de 56 pages, contenant des annexes et une bibliographie fort utile, est en réalité un catalogue raisonné ou, plutôt, la mise en récit d'une exposition photographique sur l'œuvre de Planchon, l'*Expoplanchon*, présentée au Centre culturel Boris Vian de Vénissieux en 1982. La collection *Theatre in focus*, novatrice au regard de la volonté de transmettre des traces visuelles concernant la création théâtrale, publie le travail de documentation et d'analyse critique réalisé par Bradby. Or, par la suite, cet historien reprendra ces mêmes textes dans les diverses publications d'ordre macro-analytique sur le théâtre français de la deuxième moitié du XX^{e} (*Le Théâtre français contemporain (1940 – 1980)*, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1990 et *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré-Champion éditeur, 2007) que nous n'avons pas manqué d'interroger.

[21] Comme nous l'avions défini lors des présentations au Comité de recherche de la BnF des bilans d'étape de notre travail en 2018, en 2019 et en 2020.

[22] La totalité du fonds Planchon recèle une documentation riche et variée, des costumes aux ressources audiovisuelles, en passant par les notes de Roger Planchon, ou encore par les documents, les dossiers et la correspondance administrative concernant le Théâtre de la Comédie, le Théâtre de la Cité et le TNP-Villeurbanne, ainsi que les traces des activités des codirecteurs Robert Gilbert, Patrice Chéreau et Georges Lavaudant. À côté des notes personnelles de Roger Planchon, de René Allio ou des autres artistes impliqués dans les créations de Planchon, nous avons donc pu examiner la correspondance institutionnelle du Théâtre de la Cité et les dossiers les plus divers concernant les stages ou les rapports du Théâtre de la Cité avec d'autres réalités ou avec des personnalités du monde culturel et politique. Et même si nous n'avons pas pu, pour des raisons incontournables de bibliothéconomie, cataloguer le fonds photographique du fonds Planchon, nous avons toutefois pu l'étudier. Pour la réalisation de ce travail, Patrick Le Boeuf et Valérie Nonnemacher,

Conjointement à l'établissement de cet inventaire patrimonial, nous avons réalisé un travail d'étude critique des mêmes traces documentaires que nous devions décrire et, d'abord, matériellement « traiter[23] » de la façon la plus objective possible. Bref, il nous fallait passer au crible cette documentation pour définir le terrain de notre enquête et collecter les indices nécessaires à notre travail de reconstruction historique et d'analyse critique :

> L'histoire est devenue scientifique en faisant la critique de ces documents qu'on appelle « sources ». […] La critique interne doit interpréter la signification du document, estimer la compétence de son auteur, déterminer sa sincérité, mesurer l'exactitude du document et le contrôler par d'autres témoignages. […] Qu'il s'agisse de documents *conscients* ou *inconscients* (traces laissés par les hommes en dehors de toute volonté de léguer un témoignage à la postérité) les conditions de *production* du document doivent être minutieusement étudiées[24].

La lecture de l'ouvrage de Jacques Le Goff vers la fin de l'écriture de notre Mémoire de Master 2 avait été, pour nous, un prolongement des cours d'initiation à la recherche de notre directeur de thèse. Engagés dans un travail hautement technique, d'un côté, et, de l'autre, concentrés à analyser différentes typologies de sources, nous avons commencé à nous forger une méthodologie d'enquête et à nous frayer des pistes au sein d'une importante masse documentaire. Une autre réflexion de Le Goff s'est révélée encore plus éclairante à ce sujet[25]. Il s'agit d'une synthèse de la spécificité propre aux notions de *monument* et de *document* pour l'historiographie, aussi bien que portant sur le processus historique qui transforme les documents en monuments[26]. Le Goff en conclut que le travail de l'historien est de mettre en lumière que tout

---

à l'époque en charge de la conservation de ce fonds, nous ont immédiatement proposé une formation à la manipulation de l'outil informatique permettant de publier les inventaires (PIXML) pour apprendre le schéma de métadonnées DTD EAD (exprimé dans le langage de balisage XML) en usage dans le monde archivistique.

[23] Ce qui signifie, en jargon archivistique, « conditionner » (rendre présentable pour tout chercheur en salle de lecture) et « coter » (donner une cote à chaque document présent dans les « boîtes cauchard ») avant de décrire et de rendre communicable la documentation via le catalogue en ligne. Le fruit de notre activité, en conséquence, est aujourd'hui consultable en ligne et il reflète notre travail de description physique du fonds réalisé en respectant au maximum la structure originaire du fonds à son arrivée, en 2002, à la BnF, *cf.* Bibliothèque nationale de France, département des Arts du Spectacle, fonds Planchon, cote 4-COL-112, [disponible en ligne : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc38919].

[24] Jacques Le Goff, Préface à l'édition française, in *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, [1977] 1988, p. 302-303.

[25] Initialement publiée uniquement en langue italienne, *cf.* « Documento/Monumento », in Ruggiero Romani (dir.), *Enciclopedia italiana*, volume V, Turin, Einaudi éditeur, 1978, p. 38-48. *Cf.* la version française de ce texte, Jacques Le Goff, « Document/Monument », in Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 57-60. Erica Magris a le mérite d'avoir, la première, retrouvé ce texte parmi les manuscrits de Le Goff et l'avoir publié en français.

[26] « La mémoire collective et sa forme scientifique, l'histoire, se sont exercés, et s'exercent, sur deux types de matériaux : les documents et les monuments. Ce n'est pas en effet l'ensemble de ce qui a existé dans le passé qui survit mais un choix opéré soit par les forces à l'œuvre dans le déroulement temporel du monde et de l'humanité, soit par les délégués à la science du passé et du temps qui passe, les historiens. » (*Ibidem*, p. 57). Ensuite, Le Goff analyse le glissement de la signification des mots latins *monumentum* et *documentum* opéré par différentes écoles historiographiques, notamment celle des positivistes, pour enfin en arriver à la critique du document proposée par l'écoles des *Annales*. Il importe de souligner la nécessité de déjouer l'illusion positiviste qui érige le document en une donnée objective *en soi*, alors qu'il faut considérer tout document comme un monument, à savoir un objet produit par des hommes dans l'histoire, à analyser en relation avec la série cohérente à l'intérieur de laquelle le document est à insérer : « Recueilli par la mémoire collective et transformé en document par l'histoire traditionnelle […] ou devenu donnée dans les nouveaux montages de l'histoire sérielle, le document doit être soumis à une critique plus radicale. » (*Ibidem*, p. 58).

> document n'est pas innocent. Il résulte d'un montage conscient ou inconscient de l'histoire, de l'époque, de la société qui l'a produit, mais aussi des époques successives pendant lesquelles il a continué à être manipulé, ne fût-ce que par le silence[27].

Cette mise en garde méthodologique a été centrale pour choisir, d'abord, et ensuite critiquer de la façon la moins *naïve*[28] possible tout document concernant la vie artistique ou institutionnelle de Planchon et *de ses théâtres*, notamment les documents concernant la naissance du Théâtre de la Cité et du TNP-Villeurbanne. De plus, nous avons croisé cette réflexion avec celle de Cruciani au sujet de la notion de « culture matérielle du théâtre » :

> Il est donc utile que les techniques du théâtre, comme idéologie et donc comme mauvaise conscience, soient confrontées au concept de théâtre matériel – concept de théâtre qui s'oppose à l'idéalisme sur lequel est née et fondée l'idée de théâtre que nous avons hérité, le théâtre de la Culture. Non pas les techniques par rapport à l'idée du théâtre, donc, mais par rapport aux tensions, aux besoins, aux expériences qui sont devenues et deviennent le théâtre : la culture matérielle du théâtre, ce sont les techniques et les pratiques, ce sont aussi les [pratiques des] acteurs, leurs processus de transmission ainsi que la modalité à travers laquelle nous les connaissons[29].

Alors même que nous dessinions notre parcours de recherche, nous étions donc en train de nous confronter, pragmatiquement, à des problèmes d'ordre épistémologique plus ample. Les références conjointes à Le Goff et à Cruciani nous ont permis de penser rigoureusement la nature « matérielle », mais relative[30], de nos sources sur l'activité de *Planchon* au sein *de ses théâtres*. Et cela non pas pour, mécaniquement, mettre en relation des traces documentaires avec un contexte culturel et idéologique, mais pour saisir les « tensions », les « besoins », en somme l'action concrète d'un chef de troupe et d'un artiste.

Or, rétrospectivement, nous constatons que nous étions en train d'enquêter sur une expérience de théâtre singulière et de réaliser en quelque sorte une *expérience* dans un « laboratoire de l'histoire ». C'est ainsi que Nathalie Zamon Davis, dans son célèbre ouvrage *Le Retour de Martin Guerre*, définit son propre travail, plein de doutes, d'hypothèses à formuler et donc de risques à pondérer, effectué à partir des archives de son enquête sur une fausse identité dans un village français du XVI[e] siècle. En commentant la recherche de Davis, Carlo Ginzburg affirme :

---

[27] Jacques Le Goff, « Document/Monument », *op. cit.*, p. 59 (mais tout ce texte est important).

[28] « Il n'y a pas, à la limite, de document-vérité. Tout document est mensonge. Il appartient à l'historien de ne pas être le grand naïf. » (*Ibidem*, p. 60).

[29]« È utile dunque che le tecniche del teatro, come ideologia e quindi come cattiva coscienza, si confrontino con il concetto di teatro materiale – quel concetto del teatro che si contrappone all'idealismo su cui nasce e si fonda l'idea di teatro che abbiamo ricevuto, il teatro della Cultura. Non le tecniche in rapporto all'idea di teatro, ma in relazione alle tensioni, ai bisogni, alle esperienze che sono diventate e diventano teatro : la cultura materiale del teatro sono le tecniche e le prassi, sono anche gli attori e il come si tramandano e come noi li conosciamo. » (Fabrizio Cruciani, « Presentazione », *Quaderni di teatro, La Cultura Materiale del teatro*, n° 10, troisième année, novembre 1980, p. 4).

[30] Et pour cela même, pourtant, objective : « Le document, la donnée, n'existent plus pour eux-mêmes mais par rapport à la série qui les précèdes et les suit, c'est leur valeur relative qui devient objective et non leur rapport à une insaisissable substance « réelle ». » (François Furet, « Le quantitatif en histoire », in Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 47-48 (cité par Le Goff, *cf.* « Document/Monument », *op. cit.*, p. 58).

> Si un laboratoire est un lieu où se déroulent des expériences scientifiques, l'historien est, par définition, un chercheur à qui les expériences, au sens propre du terme, sont interdites […]. Cette caractéristique n'est pas le propre de la seule historiographie – il suffit de penser à l'astrophysique et à la paléontologie. En outre, l'impossibilité d'avoir recours à des expériences concrètes n'a jamais empêché aucune de ces disciplines de mettre au point des critères de scientificité *sui generis*, fondés, dans la conscience commune, sur la notion de preuve[31].

Or, les réflexions de Davis et de Ginzburg nous ont porté à prendre conscience que le mot d'*expérience* au regard de notre enquête n'est pas neutre. Il a au contraire trait à la forme particulière de travail cognitif que nous étions en train de mener. Il nous a donc fallu nous tourner vers l'épistémologie de chercheurs en sciences humaines qui ont essayé de mener des *expériences* avec et dans les archives, à savoir avec les *indices* d'un passé[32].

Méthodologie : « jeu d'échelles » et d'indices

Nous avons donc commencé à tester, mais également à affiner, une méthodologie d'enquête qui devait se constituer au cours d'une « recherche concrète », afin d'éviter de *préjuger* des résultats de notre travail :

> Il est arrivé au grand sinologue français Marcel Granet de soutenir que la « méthode, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru ». Le terme méthode, vient en effet du grec même si l'étymologie qu'en propose Granet – *metà-odós*, après le chemin – est peut-être imaginaire. Mais le mot de Granet avait un contenu sérieux, pour ne pas dire polémique : dans tous les milieux scientifiques le discours sur la méthode n'a de valeur qu'en tant que réflexion *a posteriori* sur une recherche concrète […][33].

Bien évidemment, notre première « analyse au microscope » nous avait déjà permis de prendre conscience de l'importance de l'usage d'un certain nombre d'« outils analytiques ». Outre les réflexions de Cruciani et les analyses propres à notre champ disciplinaire[34], le « jeu d'échelles » proposé par Jacques Revel nous a aidé à penser la complexité de notre enquête :

---

[31] Carlo Ginzburg, « Preuves et possibilités », in Natalie Zemon Davis, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, éditions Tallandier, [1983] 2008, p. 10-11. Le fait que nous citons à nouveau et commenter dans un tout autre contexte ce même passage n'est pas un hasard, mais une nécessité dictée par la spécificité de l'œuvre et de la pratique de théâtre de Roger Planchon, *cf. infra* IV.3 Le Cochon noir *: « une histoire d'almanach » au microscope d'un double exorcisme*.

[32] *Cf.* Carlo Ginzburg, « La latitudine, gli schiavi e la Bibbia. Un esperimento di microstoria », in *La Lettera uccide*, Milan, Adelphi éditeur, 2021, p. 5-24. Voici comment Ginzburg a synthétisé le contenu et la nature de cet essai, encore non traduit en français : « Une fois, j'ai décidé de chercher tous les mots du Traité de métaphysique de Voltaire dans le catalogue informatisé de la bibliothèque de UCLA. Je suis alors tombé sur un ouvrage de 1718 de Jean-Pierre Purry, un auteur que je ne connaissais absolument pas, calviniste né à Neuchâtel. J'ai suivi ses traces à Neuchâtel, puis à Purrysburg, une colonie qu'il a fondée en Caroline du Sud, et j'ai écrit un essai sur lui, que j'ai défini, dans le sous-titre, comme *Une expérience de microhistoire.* » (Entretien de Carlo Ginzburg avec Claire Zalc, directrice de recherche au CNRS (IHMC) et directrice d'études à l'EHESS, *Libération*, 9 octobre 2019).

[33] Carlo Ginzburg, « Sorcières et chamans », *Le Fil et les traces*, traduction de Martin Rueff, Paris, éditions Verdier, p. 424. Importante également est la remarque qui suit cet extrait, à savoir que reparcourir, ou introduire, un parcours de recherche recèle toujours un risque de *téléologisme*, ce dont nous sommes conscients.

[34] Par exemple celles de Bernard Dort, souvent évoquées dans notre travail, et qui nous ont permis de ne jamais oublier la spécificité irréductible d'œuvres scéniques « à saisir, à reconstruire et à analyser » (Bernard Dort, « Préface », in Jean-

> [La démarche micro-historienne] pose en principe que le choix d'une échelle particulière d'observation produit des effets de connaissance et qu'il peut être mis au service de stratégies de connaissance. Faire varier la focale de l'objectif, ce n'est pas seulement faire grandir (ou diminuer) la taille de l'objet dans le viseur, c'est en modifier la forme et la trame. Ou, pour recourir à un autre système de références, jouer sur les échelles de représentation en cartographie ne revient pas à représenter une réalité constante en plus grand ou en plus petit, mais à transformer le contenu de la représentation (c'est-à-dire le choix de ce qui est représentable). Notons d'emblée que la dimension « micro » ne jouit, à cet égard, d'aucun privilège particulier. C'est le principe de la variation qui compte, non le choix d'une échelle particulière[35].

En restreignant notre champ d'investigation à l'évolution de la pratique de Roger Planchon, nous avons précisément essayé de varier notre focale d'observation, de *jouer* entre des problématiques d'ordre macroscopique et l'analyse du parcours théâtral complexe d'un individu et d'un groupe au sein de contextes multiples. Bref, pour nous il s'est agi de vérifier la relation entre la pratique d'un homme de théâtre et l'affirmation esthétique et institutionnelle de la mise en scène moderne comme pivot de la création théâtrale au sein de la « Civilisation théâtrale » de la seconde moitié du XX^{e} siècle[36] . Nous avons en somme enquêté sur l'action de Planchon à partir de sa progressive et non linéaire assomption d'un statut *auctorial*, ce statut étant tout à la fois le résultat, parfois contradictoire, d'ambitions individuelles – les siennes propres et celles du groupe qu'il a dirigé – et d'un contexte *global* en rapide évolution. Celle-ci a donc été l'hypothèse centrale

Pierre Sarrazac, *Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 12). Ou, encore, celles de Didier Plassard au sujet de la pratique de la mise en scène moderne : « La déconstruction qu'il [le metteur en scène] opère en portant à la scène non le texte seul, mais la mise en perspective de celui-ci à l'intérieur de l'histoire plus ou moins récente de sa réception, fait de la représentation théâtrale un objet symbolique à la fois singulier et complexe, traversé de tensions et de contradictions, par lequel les forces de création artistique n'interrogent pas seulement l'œuvre littéraire, mais aussi sa transformation en patrimoine culturel et, plus largement, les fonctions que la société assigne à l'art, celui d'hier comme celui d'aujourd'hui. » (Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », disponible en ligne via le site de la Société françaises de Littérature Générale et Comparée, mis en ligne dans l'année 2014, consulté le 15 mai 2017 (lien : http://vox-poetica.com/sflgc/biblio/plassard.html), pages non numérotées).

[35] Jacques Revel, « Micro-analyse et construction du social », in *Jeux d'échelles*. *La micro-analyse à l'expérience*, textes réunis et présentés par Jacques Revel, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 19.

[36] *Cf.* « Pendant les années 1950, […] les rédacteurs de la revue *Théâtre populaire*, en analysant le travail de Brecht au Berliner Ensemble, celui de Planchon à Lyon puis à Villeurbanne, [œuvrent dans une direction qui contribue] à faire passer le metteur en scène du statut d'interprète à celui d'auteur de spectacles. » (Didier Plassard, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », in *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 70). Au sujet de la notion de « Civilisation théâtrale », Marco Consolini explique son importance pour les recherches et l'épistémologie de Cruciani (*cf.* « L'histoire du théâtre comme histoire globale », *op. cit*.). Impossible de ne pas songer à la possible relation entre la définition de Cruciani et la notion de « Civilisation » fournie et analysée par Fernand Braudel, *cf. Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, [1963] 1993. Marie-Madeleine Mervant-Roux a récemment développé une hypothèse stimulante en reprenant la catégorie de « Civilisation théâtrale », *cf.* Marie-Madeleine Mervant-Roux, « De l'écoute des phonogrammes à l'histoire de leur écoute », *Sociétés et Représentations*, n° 49, printemps 2020, p. 81-96. De notre côté, nous avions déjà proposé la même perspective, toujours à partir de la réflexion de Cruciani, mais en étudiant les indices de la réception du sonore via une analyse de critiques dramatiques, *cf.* Tommaso Zaccheo, « Les v[V]oix du Théâtre de l'Athénée dans les critiques dramatiques. Jalons pour une enquête », in Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *L'écho du théâtre 2. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XX^{e} siècle)*, *Revue Sciences/Lettres*, n° 6, 2019, [disponible en ligne : http://journals.openedition.org/rsl/2085, consulté le 7 septembre 2022].

que nous avons formulées à partir du contact avec la matière archivistique, historique et théorique sur laquelle s'est fondée notre enquête.

Au préalable, nous avons pris garde à déjouer les mécanismes qui auraient pu nous conduire à reconstruire d'une façon linéaire la progressive prise de responsabilité artistique et institutionnelle de Planchon. Pour effectuer un travail de contextualisation multiple, la construction de la chronologie nous a permis de penser l'articulation entre des échelles diverses et entre différents niveaux de représentation. Afin de réaliser puis pour utiliser cet outil, en effet, nous avons dû constamment mettre en contact, parfois en friction, les documents du fonds Planchon avec l'évolution complexe du contexte théâtral, culturel et politique de la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

En outre, il est urgent de mentionner une autre réflexion épistémologique qui s'est révélée importante pour guider notre reconstruction et notre analyse. Le travail de direction de nos directeurs et nos premières recherches nous avaient déjà montré la difficulté de notre travail. Mais pour alimenter notre méthode d'enquête, le « paradigme indiciaire » élaboré par Carlo Ginzburg nous a fourni un cadre de réflexion rigoureux et efficace : « Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable[37]. » La stratégie cognitive[38] et la rigueur scientifique[39] proposées par Ginzburg nous ont en outre obligé à nous confronter aux mécanismes

[37] Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces,* Paris, éditions verdier, [1986] 2010, p. 242. Ce chercheur a, plus tard, reconnu l'influence « involontaire » de Marc Bloch pour le développement de ce paradigme : « Le détective perspicace, s'il interroge les acteurs du drame, attend de leurs réponses moins un exposé acceptable des faits que les éléments qui lui permettront de reconstruire, par un effort personnel d'intelligence, la vérité. Aux yeux de l'historien aussi, la mieux conduite même, et la plus sincère, des dépositions a surtout valeur d'indice. » (Marc Bloch, *Réflexion pour un lecteur curieux de méthode* [1939], in *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch, Paris, Gallimard, 2006, p. 511). Cet extrait semble donc anticiper le « paradigme indiciaire » élaboré par Ginzburg. Or, Ginzburg ne pouvait pas connaître ces pages de Bloch alors qu'il élaborait son épistémologie, mais il ne manque pas de reprendre et d'analyser la perspective de Bloch dans l'essai « Rivelazioni involontarie. Leggere la storia contropelo », in *La Lettera uccide*, Milan, Adelphi éditeur, 2021, p. 26.

[38] Ginzburg commence sa réflexion ana analysant les exemples donnés par les méthodes de raisonnement proposées par Conan Doyle à travers le personnage de Sherlock Holmes, par le spécialiste d'art Giovanni Morelli et par la méthode de Sigmund Freud. Enfin, il propose une origine plus profonde pour son paradigme : « Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles […] Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches. Des générations et des générations de chasseurs ont enrichi et transmis ce patrimoine de connaissance. » (Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 233).

[39] « Mais un paradigme indiciaire peut-il être rigoureux ? L'orientation quantitative et anti-anthropocentrique des sciences de la nature à partir de Galilée a placé les sciences humaines devant un dilemme désagréable : ou bien assumer un statut scientifique faible pour arriver à des résultats marquants, ou bien assumer un statut scientifique fort pour arriver à des résultats négligeables. […] On peut cependant se demander si la rigueur [du modèle galiléen] est non seulement impossible à atteindre mais également indésirable pour des formes de savoir davantage liées à l'expérience quotidienne – ou, plus précisément, pour toutes les situations dans lesquelles le caractère unique et non substituable des données est aux yeux des personnes impliquées [dans le processus de déchiffrement] décisif. » (*Ibidem*, p. 292).

propres au raisonnement « abductif », dans la mesure où il a fallu prendre en compte des éléments partiels, parfois marginaux, mais révélateurs d'une activité humaine et esthétique complexe [40].

Enfin, la stratégie épistémologique élaborée par Ginzburg a été utile surtout en raison de celle que Marco De Marinis a défini comme l'« aporie » du spécialiste du théâtre :

> D'une part, en tant que spécialiste d'événements, il travaille sur des objets qui n'existent littéralement pas (qui n'existent plus) au moment où il s'en occupe, c'est-à-dire il travaille sur des objets éphémères et transitoires [...] ; d'autre part, les documents qu'il utilise, c'est-à-dire les documents qui parlent de ces événements, que les événements théâtraux laissent derrière eux comme seules *traces*, sont – comme tous les *documents* et en tant que tels – subjectifs, partiels, insaisissables, incomplets […][41].

[40] Parmi les définitions possibles de l'abduction, nous proposons une définition minimale, non réductrice mais pragmatique, qui ne peut aucunement se substituer au débat sur la complexité des avantages et des limites de ce raisonnement : « [Dans l'abduction] la place de l'hypothèse n'est pas *a priori* ; elle émerge des données pour, ensuite, s'ouvrir vers une phase de vérification de cette hypothèse. » (Javier Nunez Moscoso, « Et si l'on osait une épistémologie de la découverte ? La démarche abductive au service de l'analyse du travail enseignant », *Penser l'éducation*, Laboratoire CIVIIC, 2013, p. 58). Or, à notre connaissance, jamais Ginzburg n'a explicitement discuté la spécificité du raisonnement abductif. Signalons qu'un ouvrage issu d'un colloque consacré au paradigme indiciaire résume ainsi la proposition de l'historien italien : « À partir de la conjonction à la fin du XIX[e] siècle entre la lecture des symptômes psychiques indirects chez Freud, de la technique d'attribution des œuvres d'art à partir de détails inventée par Morelli et de la naissance du roman d'enquêtes policières, Carlo Ginzburg a suggéré que le « paradigme indiciaire » constituait un modèle des « sciences humaines » dont le procédé consiste à « inférer à partir des effets » […]. » (Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007. *Cf.* aussi Umberto Eco, « Corna, zoccoli, scarpe : tre tipi di abduzione », in *I Limiti dell'interpretazione,* Milan, La Nave di Teseo, [1983] 2016, p. 141-155). Viviane Huys propose une autre définition synthétique de l'abduction, en reprenant le célèbre exemple de Charles S. Peirce sur le « sac des haricots » déjà étudié par Eco : « [D]ans le cadre de l'abduction il est impossible de prouver qu'un raisonnement est juste sauf à vérifier l'hypothèse – le pari – *a posteriori* formulée : Ces haricots sont blancs, (résultat) ; Tous les haricots de ce sac sont blancs (le pari porte sur la règle) ; (hypothèse à propos de la règle) *Ce pari est passé sous silence* ; (Donc) ces haricots proviennent de ce sac (explication du cas) […]. Si dans le cas de l'induction et de la déduction, l'hypothèse formulée est élaborée respectivement à propos du cas : « Ces haricots proviennent de ce sac » et à propos du résultat : « Ces haricots sont blancs », l'hypothèse porte, en ce qui concerne l'abduction, sur la règle. En ce sens, *cette hypothèse se rapproche davantage du pari en ce qu'elle intervient de plus en milieu de « parcours » et ne peut être validée par le raisonnement seul (contrairement à la déduction et à l'induction pour lesquelles le raisonnement seul suffit à vérifier et étayer les hypothèses) mais par des choix pratiques émanant d'expériences passées*. » (Viviane Huys, « L'Abduction ou le risque interprétatif », in Rémi Clot-Goudard, Viviane Huys et Denis Vernant (dir.), *Abduction. Recherches sur la philosophie et le langage*, Paris, Vrin éditeur, p. 25, c'est nous qui soulignons). Denis Thouard analyse également en profondeur les formes d'abduction proposées par Eco à partir des exemples d'Aristote et de Peirce, en formulant en outre de stimulantes remarques au sujet du paradigme indiciaire, *cf.* « Indice et herméneutique : cynégétique, caractéristique, allégories », in Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices*, *op. cit.*, p. 89). Ginzburg, de son côté, au lieu de commenter les implications d'ordre strictement théorique liées à son paradigme choisit de montrer les exemples concrets de sa recherche en tant que réponses possibles à la fois à sa proposition et au débat qu'elle a fait surgir : « Dans le cours de ces années, j'ai développé l'hypothèse fondée sur le paradigme indiciaire dans trois directions différentes mais reliées entre elles : la preuve, la série, le cas. » (Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », in Denis Thouard, *L'Interprétation des indices*, *op. cit.*, p. 39).

[41] « In effetti, il lavoro dello studioso di teatro è segnato alla base da una contraddizione grave, che rischia spesso di assumere i caratteri di una vera e propria aporia. Da un lato egli, in quanto studioso di avvenimenti, si occupa di oggetti che letteralmente non esistono (non esistono più) nel momento in cui se ne occupa, cioè di oggetti effimeri e transitori, come tutti gli eventi […] ; dall'altro lato, i documenti di cui si serve, cioè i documenti che parlano di questi avvenimenti, che gli eventi teatrali lasciano dietro di sé quali loro uniche tracce, sono – come tutti i documenti e in quanto tali – soggettivi, parziali, elusivi, incompleti : insomma dei « monumenti », al limite sempre menzogneri, come sostiene Le Goff […]. » (Marco De Marinis, « Notes sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo », in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, [1988] 1999, p. 210, c'est nous qui soulignons). Il est à remarquer que De Marinis développe sa présentation de l'épistémologie propre à l'historiographie théâtrale à partir de la définition de « Document/Monument » proposée par Le Goff que nous venons d'indiquer. Il est donc le premier à avoir mis en relation cette réflexion avec la discipline des études théâtrales.

Via une méthodologie que nous pouvons maintenant définir comme étant micro-analytique, indiciaire et multi-contextuelle, nous avons donc tenté de faire face aux difficultés propres à notre champ d'études. Difficultés bien réelles, certes, mais que le spécialiste de théâtre partage avec des spécialistes d'autres domaines. Claudio Vicentini, après avoir suggéré que l'historien du théâtre se trouve dans une position comparable à celle d'un historien de la peinture si tous les tableaux produits par l'humanité avaient disparus, ajoute également :

> Cependant, la situation dans laquelle se trouve l'historien du théâtre, dès qu'il quitte la sphère des historiographies strictement artistiques, n'est en rien particulière et exclusive. Au contraire, c'est la plus courante. Le chercheur qui tente de reconstituer la bataille de Waterloo, la vie de Jules César ou les conditions économiques de l'agriculture sous le règne d'Henri VIII, ne se trouve jamais en présence des objets de son étude, mais les reconstitue hypothétiquement, en interprétant le plus rigoureusement possible les documents dont il dispose, selon des paramètres qui reflètent ses intérêts culturels. L'historien du théâtre se comporte exactement de la même manière[42].

La stratégie que nous avons adoptée pour vérifier notre hypothèse, afin de l'infirmer et de la rectifier au cours de notre recherche, a donc été d'expérimenter des perspectives méthodologiques plurielles, provenant de notre champ disciplinaire et de l'historiographie. Notre espoir est que notre enquête puisse, du moins, servir la « généralisation provisoire » de certains phénomènes d'ordre macro-analytique au regard de l'évolution de la pratique et de l'esthétique du théâtre :

> Ce qui compte dans la micro-histoire, c'est la possibilité offerte par l'étude intensive d'un cas de conduire à une meilleure généralisation. Il n'a donc rien à voir avec le culte du fragment en tant que tel : je veux dire que le fragment ou le cas, ce sont importants parce qu'ils peuvent conduire à des nouvelles questions, voire à une généralisation provisoire […][43].

Une monographie

Les éléments de cette expérience de recherche jusqu'ici résumés nous ont montré l'intérêt de l'étude intensive d'un « cas » [44] pour approfondir l'analyse d'une réalité complexe et

[42] « Tuttavia, la situazione in cui si trova lo storico del teatro, non appena si esce dall'ambito delle storiografie strettamente artistiche, non è affatto particolare ed esclusiva. Anzi : è la più comune. Lo studioso che tenta di ricostruire la battaglia di Waterloo, la vita di Giulio Cesare o le condizioni economiche dell'agricoltura sotto il regno di Enrico VIII, non si trova mai in presenza degli *oggetti* del proprio studio, ma li ricostruisce in via ipotetica, interpretando nel modo più rigoroso possibile i documenti di cui dispone, secondo parametri che riflettono i suoi interessi culturali. Lo storico del teatro si comporta esattamente nello stesso modo. » (Claudio Vicentini, « Introduzione all'edizione italiana », in Oscar G. Brockett, *Storia del teatro*, Venise, Marsilio éditeur, [1987] 2010, p. 21).

[43] « [W]hat is relevant in the microhistory is the possibility of having an intensive study of a case which would lead to a better generalization. So it's not the cult of the fragment as such : the fragment or the case, I would say, it's important because they can lead to further questions and even to provisional generalization […]. » (Carlo Ginzburg, entretien réalisé le 25 juin 2015 par le site Serious science, [disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=VFh1DdXToyE&ab_channel=SeriousScience]).

[44] *Cf.* Carlo Ginzburg, « Le hasard et le cas. Quelques réflexions rétrospectives », traduction de Martin Rueff, *Fabula / Les colloques, Littérature et écritures du cas*, [disponible en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document7024.php, consulté le 5 septembre 2022]).

contradictoire. Certes, un ouvrage tel que *Le Fromage et les vers*[45] nous a lui aussi aidé à penser notre travail. Le processus cognitif complexe qui porte un historien du XX^e^ siècle à reconstruire l'horizon mental et culturel d'un meunier du XVI^e^ siècle est en effet stimulant pour quelqu'un qui s'attèle à rendre compte de la pratique éphémère d'un artiste de la scène au cœur de complexes débats d'ordre esthétique et politique. D'autant plus que les recherches des micro-historiens ont montré la pluralité des phénomènes et des « cas » que l'approche micro-analytique permet d'aborder[46].

Mais la réflexion de l'intellectuel qui, avec une grande force, a pointé du doigt le risque du déterminisme inhérent à toute reconstruction biographique a été également importante :

> Les événements biographiques se définissent comme autant de placements et de déplacements dans l'espace social, c'est-à-dire, plus précisément, dans les différents états successifs de la structure de la distribution des différentes espèces de capital qui sont en jeu dans le champ considéré. Le sens des mouvements conduisant d'une position à une autre (d'un poste professionnel à un autre, d'un éditeur à un autre, d'un évêché à un autre, etc.) se définit, de toute évidence, dans la relation objective entre le sens et la valeur au moment considéré de ces positions au sein d'un espace orienté. *C'est dire qu'on ne peut comprendre une trajectoire (c'est-à-dire le vieillissement social qui, bien qu'il l'accompagne inévitablement, est indépendant du vieillissement biologique) qu'à condition d'avoir préalablement construit les états successifs du champ dans lequel elle s'est déroulée, donc l'ensemble des relations objectives qui ont uni l'agent considéré — au moins, dans un certain nombre d'états pertinents — à l'ensemble des autres agents engagés dans le même champ et affrontés au même espace des possibles*[47].

Ces célèbres considérations de Pierre Bourdieu ont constitué une ultérieure mise en garde au sujet du risque de considérer l'action et l'œuvre de Planchon comme la trajectoire linéaire d'un « nomothète solitaire[48] ». Mais la nécessaire mise en garde contre toute forme d'« illusion

---

[45] Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e^ siècle*, traduit de l'italien par Monique Aymard, avec une préface de Patrick Boucheron, Paris, Flammarion [1976] 2019.

[46] « Piero della Francesca, Galilée, une communauté de tisserands du Piémont au XIXe siècle, une vallée ligure au XVI^e^ : ces exemples choisis au hasard montrent que les recherches micro-historiques italiennes se sont portées sur des thèmes dont l'importance était reconnue, pour ne pas dire galvaudée, comme sur des thèmes ignorés jusqu'alors ou relégués à des enquêtes considérées comme mineurs à l'instar de l'histoire locale. Ce qui unit de manière programmatique ces recherches est l'insistance sur le contexte, à savoir précisément le contraire de la considération isolée des fragments […]. » (Carlo Ginzburg, « Micro-histoire : deux ou trois choses que je sais d'elle », in *Le Fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, traduction de Martin Rueff, Paris, Éditions Verdier, [2006] 2010, p. 400).

[47] Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 62-63, juin 1986, p. 71-72. C'est nous qui soulignons.

[48] La définition de « nomothète solitaire » revient, à notre connaissance, à Quentin Fondu dans un efficace résumé d'un aspect de la pensée de Bourdieu : « Par [*nomothète*], il s'agit pour Pierre Bourdieu de mettre à distance l'insistance exclusive sur le rôle-clef de certains individus dans l'apparition de nouveaux champs – Flaubert pour le champ littéraire, Manet pour le champ artistique –, sans pour autant abandonner cette démarche. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, [1992] 1998 ; Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique – Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013. » (Quentin Fondu, « L'invention d'une discipline hybride : les Études théâtrales en France et en Allemagne », note 4, *Thaêtre*, en ligne, URL : https://www.thaetre.com/2018/06/16/les-etudes-theatrales-en-france-et-en-allemagne/#_ftn4 [consulté le 24 septembre 2018]). Or, nous reprenons cette définition et renvoyons à l'analyse concrète par Bourdieu de l'action d'un « nomothète » au sein du « champ de la production littéraire » : « Si, dans cette entreprise collective [celle de la construction d'un champ autonome], sans dessein explicitement assigné ni meneur expressément désigné, il fallait nommer une sorte de héros fondateur, un *nomothète*, et un acte initial de fondation, on ne pourrait évidemment penser qu'à Baudelaire et, entre autres

biographique » a été intéressante aussi en raison des réactions qu'elle a engendrées, obligeant ainsi les historiens à préciser leurs positions et leurs méthodes de travail :

> C'est avant tout un problème d'échelle et de point de vue : si l'accent porte sur la destinée d'un personnage et non sur l'ensemble d'une situation sociale afin d'interpréter le réseau de relations et obligations extérieures dans lequel il s'insère, il est tout à fait possible de concevoir différemment la question du fonctionnement effectif des normes sociales. […] Aucun système normatif n'est, de fait, assez structuré pour éliminer toute possibilité de choix conscient, de manipulation ou d'interprétation des règles de négociation. Il me semble que la biographie constitue à ce titre le lieu idéal pour vérifier le caractère interstitiel – et néanmoins important – de la liberté dont disposent les agents comme pour observer la façon dont fonctionnent concrètement des systèmes normatifs qui ne sont jamais exempts de contradictions. On retient ainsi une perspective différente – mais non contradictoire – de ceux qui choisissent de souligner davantage les éléments de détermination, nécessaires et inconscients, comme le fait par exemple Pierre Bourdieu. *Il y a relation permanente et réciproque entre biographie et contexte ; le changement est précisément la somme infinie de ces interrelations. L'intérêt de la biographie est de permettre une description des normes et de leur fonctionnement effectif, celui-ci n'étant plus présenté seulement comme le résultat d'un désaccord entre règles et pratiques, mais tout autant comme celui des incohérences structurelles et inévitables entre les normes elles-mêmes, incohérences qui autorisent la multiplication et la diversification des pratiques*[49].

De l'ampleur du débat soulevé par Bourdieu, nous retenons plus particulièrement cette réponse de Giovanni Levi parce que la trajectoire artistique et donc aussi – mais non exclusivement – biographique de Planchon implique d'étudier la multiplicité des processus et des contextes dans lesquels cet acteur historique s'est investi :

> [C]haque acteur historique participe, de façon proche ou lointaine, à des processus – et donc s'inscrit dans des contextes – de dimension et de niveaux variables, du plus local au plus global. Il n'existe donc pas de hiatus, moins encore d'opposition entre histoire locale et histoire globale. Ce que l'expérience d'un individu, d'un groupe, d'un espace permet de saisir, c'est une modulation particulière de l'histoire globale. Particulière et originale car ce que le point de vue micro-historique offre à l'observation, ce n'est pas une version atténuée, ou partielle, ou mutilée de réalités macrosociales : c'en est [...] une version différente[50].

En somme, il nous a été indispensable de prendre en compte la possibilité irréductible pour cet acteur historique d'opérer des libres choix, de poursuivre des ambitions personnelles et intellectuelles malgré des contextes déterminés. Surtout, il s'est agi d'analyser le processus qui l'a conduit à acquérir une position dans le contexte du théâtre français et européen : nous avons donc dû constamment contrer le risque de réduire son inscription dans des réseaux et des groupes ou le risque de traiter sa trajectoire intellectuelle comme le pâle reflet d'influences culturelles

transgressions créatrices, à sa candidature à l'Académie française, parfaitement sérieuse et parodique à la fois. Par une décision mûrement délibérée, jusque dans son intention outrageante (c'est le fauteuil de Lacordaire qu'il choisit de briguer), et vouée à apparaître tout aussi bizarre, voire scandaleuse, à ses amis du camp de la subversion qu'à ses ennemis du camp de la conservation, qui tiennent précisément l'Académie et devant lesquels il choisit de se présenter – il les visitera un à un –, Baudelaire défie tout l'ordre littéraire établi. » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 108).

[49] Giovanni Levi, « Les usages de la biographie », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 44e année, n° 6, novembre-décembre 1989, p. 1333-1334.

[50] Jacques Revel, « Micro-analyse et construction du social », *op. cit.*, p. 26.

génériquement caractéristiques d'une « époque »[51]. En suivant cette perspective, aussi l'analyse critique de l'autobiographie de Planchon nous a été utile pour « briser les homogénéités apparentes (par exemple l'institution, la communauté ou le groupe social) et révéler les conflits qui ont présidé à la formation et à l'édification des pratiques culturelles […].[52] »

Par ailleurs, si la richesse de l'approche bourdieusienne est tentante, l'appliquer à un metteur en scène, d'autant plus à un metteur en scène agissant dans le contexte du théâtre de la deuxième moitié du XX^e^ siècle, montre des risques plus spécifiques. En particulier, la validité de l'homologie structurale entre *champ de la production* et *champ de la consommation* construite par Bourdieu pourrait faire oublier la nature collective de la création théâtrale, que l'analyse de la progressive, et contradictoire, assomption d'un rôle hégémonique par la mise en scène moderne a tendance à gommer par elle-même[53]. Le risque est d'oublier la spécificité du *medium* théâtre en privilégiant exclusivement une approche généralisante. L'analyse contextuelle et individualisante cherche, à l'opposé, à échapper autant que possible au risque de réduire les sujets aux macrostructures dans lesquelles ils agissent. Au sujet de l'évolution de la mise en scène moderne, cela suppose d'éviter de réduire la complexité des trajectoires individuelles – celles des troupes ou des artistes – à des protocoles d'enquête solides mais qu'il faudrait éviter d'appliquer d'une façon rigide.

L'approche monographique permet, enfin, de considérer simultanément la spécificité de l'œuvre des artistes et la spécificité des documents produits par ces mêmes artistes, par les institutions ou par les lieux de production.

> La caractéristique du travail de l'historien est de travailler sur plusieurs sources indirectes : dans cette situation, le document exceptionnel peut se révéler exceptionnellement « normal », précisément parce qu'il est révélateur[54].

---

[51] Que l'on songe, par exemple, à son lien avec la pratique de Bertolt Brecht et du Berliner Ensemble aussi bien qu'à son rôle au cours du mois de « Mai 1968 », parmi d'autres exemples possibles.

[52] Sabina Loriga, « La biographie comme problème », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles*. *La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 230-231. Ginzburg propose, en réélaborant une suggestion de Walter Benjamin, d'« apprendre à lire les témoignages à « rebrousse-poil » : à rebours des intentions de ceux qui les ont produits : c'est le seul moyen de tenir compte aussi bien des rapports de force que de ce qui leur est irréductible […]. » (Carlo Ginzburg, « Introduction », in *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003, p. 33).

[53] Dans une autre, et toujours stimulante, perspective, il faudrait au préalable définir comment l'épistémologie de Bourdieu serait à même de décrire l'autonomisation d'un champ de la production théâtrale identifié *a priori*, alors qu'il prend en compte le *medium* théâtre comme un sous-champ de la littérature : « C'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets, fût-ce de simples réactions, de résistance ou d'exclusion. Il s'ensuit que les dominants ont peine à se défendre contre la menace qu'enferme toute redéfinition du droit d'entrée explicite ou implicite sans accorder l'existence, par le fait de les combattre, à ceux qu'ils veulent exclure. Le Théâtre libre existe réellement dans le sous-champ théâtral dès qu'il fait l'objet des attaques des défenseurs attitrés du théâtre bourgeois […]. » (Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 12).

[54] « Caratteristicamente lo storico lavora su molte testimonianze indirette : in questa situazione il documento eccezionale può risultare eccezionalmente « normale », appunto perché rivelante » (Edoardo Grendi, « Microanalisi e storia sociale », *Quaderni storici*, n° 35, mai-août 1977, p. 518). L'intérêt de l'oxymore « exceptionnel normal », par la suite repris et

L'heureux oxymore élaboré par Edoardo Grendi a souvent été repris par les micro-historiens. Non seulement l'étude systématique du fonds Planchon a révélé un nombre de documents qui pourraient faire partie de la catégorie de l'« exceptionnel normal », mais le « cas »[55], spécifique et irréductible, de Planchon peut révéler le fonctionnement des certaines « normes »[56] en raison même de la spécificité de cet individu *interreliée* aux contextes qu'il a traversés et aux personnalités dont il a *croisé* le parcours.

À ce sujet, pour comprendre l'insertion de Planchon dans des réseaux nationaux et transnationaux ou sa relation avec d'autres personnalités liées à d'autres institutions, la perspective de « l'histoire croisée » nous a fourni un cadre souple et rigoureux de réflexion :

> Dans une perspective d'histoire croisée, le transnational ne peut pas simplement être considéré comme un niveau d'analyse supplémentaire qui viendrait s'ajouter au local, régional ou national, selon une logique de changement de focale. Il est, au contraire, appréhendé en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents [les niveaux local ou global] et qui génère des logiques propres, avec des effets en retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. Loin de se limiter à un effet de réduction macroscopique, l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions[57].

L'étude de la documentation concernant *Roger Planchon et ses théâtres* nous a vite montré le nombre d'acteurs et d'institutions ayant concrètement *croisé* le parcours de Planchon[58]. Il nous fallait donc vérifier les « transactions, négociations » que Planchon a dû affronter avec, par exemple, L'Arche éditeur, le Piccolo Teatro de Milan ou le Berliner Ensemble. Toutefois, nous avons utilisé la « boîte à outils[59] » de l'histoire croisée uniquement en fonction de l'analyse concrète des « croisements » de Planchon : avec la revue *Théâtre populaire*, avec le Berliner Ensemble, avec Patrice Chéreau, etc.

---

appliqué tantôt à des documents, tantôt à des « cas », est que l'exception contient toujours la norme, et parfois la met en crise, jamais la norme ne contemple l'exception.

[55] *Cf.* la réflexion de Ginzburg à partir de l'analyse philologique de la situation de la pièce de Machiavelli *La Mandragola*, « Machiavelli, l'eccezione e la regola », in *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Mila, Adelphi, 2018, p. 19-42.

[56] Au sujet de l'évolution des processus de création et de production d'œuvres scéniques ou au regard du rôle de l'art dans la société.

[57] Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, volume 1, 58e année, 2003, p. 22-23.

[58] En effet, la comparaison avec un corpus composé *a priori* – par un nombre décidé en amont de mises en scène de Planchon ou d'autres compagnies – aurait infirmé la méthode empirique que nous étions en train de mettre en œuvre. Notre nécessité a été d'abord d'enquêter les processus concernant l'évolution de Planchon et de ses théâtres, pour seulement ensuite opérer des choix en lien avec le développement de notre hypothèse. Par conséquent, c'est en analysant les réseaux concrets d'*interrelation dynamique* à l'intérieur desquels Planchon était inséré – du moins tels que le fonds Planchon permet de les faire apparaître – que nous avons pu pratiquer des « croisements ».

[59] « [L'histoire croisée] pose le problème de sa propre historicité à partir d'une triple procédure d'historicisation : de l'objet, des catégories d'analyse et des rapports entre le chercheur et l'objet. Elle offre ainsi une « boîte à outils » qui, par-delà les sciences historiques, peut être opérationnelle dans de nombreuses autres disciplines qui croisent des perspectives du passé et du présent. » (*Ibidem*, p. 10).

En somme, nous n'avons pas assumé cette méthodologie comme une méthodologie « totalisante » ou se substituant à notre enquête micro-analytique ; il nous a paru plus intéressant de vérifier la possibilité d'exploiter plusieurs *outils diagnostics*[60]. Le croisement de sources, notamment de sources archivistiques hétérogènes, est une nécessité que l'approche monographique impulse vu la pluralité d'acteurs et de facteurs à analyser pour suivre le parcours d'un artiste de théâtre, tout particulièrement d'un metteur en scène.

Un autre aspect de notre expérience a consisté en la confrontation avec la mémoire de celles et ceux qui ont concrètement participé à la vie des théâtres de Planchon. Nous avons plus haut évoqué Copfermann, mais c'est sans nul doute la chronique de Bataillon qui a le plus nourri notre recherche. En bref, il s'est agi de comprendre la relation concrète entre notre propre « expérience de l'archive » et l'usage des sources mémorielles concernant l'œuvre de Planchon et la vie de ses théâtres. Bataillon, outre à reconstruire le parcours des théâtres dirigés par Planchon, étudie et met en chronique la mémoire de ce même parcours, nous avons donc tenté d'interroger sa posture et sa position en nous plongeant dans ses ouvrages et dans les archives. De plus, nous avons analysé les témoignages de personnalités qui, telles Isabelle Sadoyan ou Jean-Marie Boëglin parmi d'autres, ont collaboré à la construction des *théâtres de Planchon*. La pluralité des sources mémorielles déjà existantes ne suggère donc pas la nécessité de leur multiplication mais, plutôt, montre l'urgence de leur étude croisée avec celle d'une pluralité d'autres indices, notamment archivistiques.

Notre choix d'effectuer une reconstruction historique rigoureuse implique aussi de récupérer une « mémoire transmise », selon la formule de Pierre Nora[61] ? De notre point de vue, la mémoire

[60] En effet, nous avons été également attentifs à prendre en compte les implications découlant de la réflexion sur la « micro-histoire globale » : « En l'état des littératures, il semble que la « micro-histoire globale » recouvre moins aujourd'hui un champ promouvant des méthodes inédites qu'elle ne désigne une forme de convergence intellectuelle des démarches « relationnelles » et « interactionnistes » en histoire – de l'histoire partagée à l'histoire croisée, en passant par l'histoire connectée. Cette convergence ne se fonde pas sur des protocoles ou des agendas de recherche similaires, mais plutôt sur une bibliothèque commune de références méthodologiques et de réflexions critiques concernant les usages plus ou moins raisonnés de la comparaison en histoire et en sciences sociales. […] La démarche micro-historienne implique également une forme de généralisation qui n'est jamais donnée d'entrée de jeu, ni par l'échelle d'analyse, ni par des structures ou des variables énumérées ou définies *a priori*. » (Romain Bertrand et Guillaume Calafat, « La micro-histoire globale : affaire(s) à suivre », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1er trimestre 2018, p. 8-9).

[61] « Dès lors que la continuité entre le passé, le présent et l'avenir est rompue, il se produit une sorte de déplacement de l'histoire vers le présent et un télescopage entre celui-ci et la mémoire. La mémoire acquise tend alors à supplanter la mémoire transmise et à exiger de constituer sa propre vérité. Alors que la mémoire transmise comprend tout ce qui se transmet de génération en génération, y compris l'enseignement du récit historique, la mémoire acquise est une mémoire personnelle, liée à des bouleversements ou à des traumatismes, qui, elle, est intransmissible. C'est, par exemple, celle du paysan qui part à la ville quand ses ancêtres n'ont jamais quitté leur village. Au fond, cette mémoire transmise était une mémoire de gens immobiles et supposait une société elle aussi immobile. Or l'accélération brutale du changement a augmenté la mémoire acquise au détriment de la mémoire transmise. » (Entretien avec Pierre Nora, « L'histoire rassemble, la mémoire divise », *Les Échos*, 1er juillet 2007).

est un concept prioritairement individuel, dans tous les cas foncièrement lié à l'« identité »[62] d'un individu ou d'un groupe. Les traces concrètes d'une production artistique ou de la vie de compagnies, d'institutions, etc. ne semblent entretenir qu'un lien ponctuel et complexe avec la « Mémoire ». L'étude d'une archive tel que le fonds Planchon, permet plutôt la prise en compte d'événements concrets à partir de la possibilité de leur reconstruction et de leur analyse.

D'ailleurs, Nora propose cette distinction entre mémoire et histoire :

> [L]oin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. […] La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux, ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censure ou projections. […] La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image, l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses[63].

En outre, en prenant en compte les problématiques de la nécessité du « pardon » et du « besoin » de justice à l'aune d'exemples aussi forts que décisifs tel que l'étude de la Shoah ou le processus de pacification en Afrique du Sud, Ginzburg conclue :

> La mémoire est une force ambivalente : elle peut produire de la fidélité ou de l'obstination, de la haine, de l'intolérance aveugle. La mémoire est, comme Platon l'a dit de l'écriture, un *pharmakon* : un médicament et, en même temps, un poison[64].

Notre enquête ne touche pas une matière humaine et historiographique aussi délicate mais à la fin de notre enquête, il nous semble que nous avons été obligés de séparer les traces de la construction de la « Mémoire de Planchon », à savoir de distinguer entre les éléments de mémoire

[62] Récemment, Ginzburg a présenté, sous la forme d'une hypothèse, une mise en doute radicale du concept même d'identité pour ce qui concerne l'analyse historique : « À mon avis, il serait illégitime d'utiliser l'histoire de l'Europe telle qu'elle a été construite pour lui fixer des limites aujourd'hui, car il me semble que le terme d'identité est un terme politique qui n'a aucune valeur analytique. L'identité européenne n'existe pas, tout comme il n'y a pas d'identité française, italienne, juive, etc. Ce sont des termes fictifs qui sont utilisés comme armes politiques. » (Entretien avec Carlo Ginzburg de Claude Truong-Ngoc, « L'histoire comme déchiffrement, une conversation avec Carlo Ginzburg », 13 septembre 2019, [disponible en ligne : https://legrandcontinent.eu/fr/2019/09/13/lhistoire-comme-dechiffrement-une-conversation-avec-carlo-ginzburg/. Consulté le 24 février 2022].

[63] Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », in Pierre Nora (dir), *Les Lieux de mémoire, 1. La République*, Paris, Gallimard, [1984] 1997, p. 24-25. Pour approfondir le délicat rapport que doivent certes entretenir ces deux notions, il faudrait analyser en profondeur l'important ouvrage de Paul Ricoeur *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris, Éditions du Seuil, 2000). Aux fins de l'introduction de notre enquête, il est à tout le moins indispensable évoquer la réflexion de Ginzburg pour présenter l'horizon à l'intérieur duquel nous avons pensé cette relation : « Il semble que Ricœur veuille créer un pont entre la mémoire et l'histoire pour créer les conditions d'une « mémoire heureuse », mais aussi d'un « oubli heureux ». Mais à la fin, il est obligé d'admettre que les deux sont impossibles. Le hiatus entre l'histoire et la mémoire est insurmontable. Le dernier mot du livre de Ricœur est en effet « inachèvement » / « Sembra che Ricoeur voglia creare un ponte tra memoria e storia per creare le condizioni per una « memoria felice » (*mémoire heureuse*), ma anche per un « oblio felice » (*oubli heureux*). Ma alla fine è costretto ad ammettere che entrambi sono impossibili. Lo iato tra storia e memoria è insormontabile. L'ultima parola del libro di Ricoeur è « inachèvement », incompiutezza. » (Carlo Ginzburg, « Memoria e globalizzazione », *Quaderni storici*, n° 120, décembre 2005, p. 666).

[64] « La memoria è una forza ambivalente : può produrre fedeltà oppure ostinazione, odio, cieca intolleranza. La memoria è, come Platone ebbe a dire della scrittura, un *pharmakon* : una medicina e, al tempo stesso, un veleno. » (*Ibidem*, p. 668).

reconstruits par ses adversaires, ses collaborateurs ou par lui-même – et cela dès l'abord de notre recherche.

La construction, arbitraire ou inconsciente, de n'importe quelle forme de Mémoire, implique toujours, à notre sens, une part d'*oubli* à la faveur d'un projet autre, civique ou idéologique. Au contraire, le travail historiographique insiste sur la nécessité de comprendre tout témoin ou de vérifier toute source, et tout particulièrement les sources mémorielles, pour éclairer des processus historiques à partir de l'établissement, toujours difficile et souvent inférentielle, des faits. L'influence de la réflexion de Jacques Le Goff sur les débuts de notre travail réside probablement aussi dans cette conscience du rapport problématique entre la pluralité des mémoires subjectives et l'étude des traces concrètes de l'activité d'un artiste et d'un groupe humain spécifique mais hétérogène :

> Des tendances naïves récentes semblent presque identifier [l'histoire avec la mémoire] et même préférer en quelque sorte la mémoire, qui serait plus authentique, plus « vraie » à l'histoire qui serait artificielle et qui consisterait surtout en une manipulation de la mémoire. Il est vrai que l'histoire est un arrangement du passé, soumis aux structures sociales, idéologiques, politiques dans lesquelles vivent et travaillent les historiens […]. Mais la discipline historique […] n'en doit pas moins rechercher l'objectivité et rester fondée sur la croyance en une « vérité » historique[65].

La périodisation

Notre enquête débute en 1949 parce que les toutes premières expériences de mise en scène de Planchon commencent cette année-là, même si le premier théâtre qu'il dirige à Lyon, le Théâtre de la Comédie, n'ouvre qu'en 1952. Elle se termine en 1987 car à cette date, il devient réalisateur de cinéma après avoir été hanté du moins depuis 1962 par le septième art. La réalisation des premiers long-métrages de Planchon implique une évolution décisive dans le parcours de cet artiste, ce qui nous aurait obligé à développer de toutes autres stratégies pour notre enquête – donc, à transformer la structure de notre recherche. Il importe en effet de souligner que notre thèse nous a montré l'importance d'établir notre propre chronologie sans forcément reproduire les « scansions construites » à une autre échelle :

> La micro-histoire ne saurait en aucun cas se contenter de vérifier, à son échelle propre, les règles macro-historiques (ou macro-anthropologiques) qui ont été élaborées ailleurs. Une des premières expériences de celui qui se risque à l'approche micro-historique est précisément de découvrir la pertinence faible, et parfois nulle, des scansions construites à l'échelle macro-historique (et d'abord des découpages chronologiques)[66].

[65] Jacques Le Goff, Préface à l'édition française, in *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 10.
[66] Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La Micro-histoire », *Le Débat,* n° 17, 1981, p. 136.

La première partie se termine ensuite en 1956, à savoir lorsque Planchon peut concrètement envisager de prendre en main une structure telle que le Théâtre municipal de Villeurbanne, alors que jusqu'à ce moment il s'est formé en tant que chef de troupe, chef de « bande ». Cette première partie, la plus courte de la thèse, se veut une introduction à notre travail à partir d'une synthèse des problèmes principaux que Planchon et ses deux premières troupes doivent affronter à Lyon pour faire évoluer un jeune théâtre en province.

La deuxième partie s'ouvre sur les démarches qui amènent à l'ouverture du Théâtre de la Cité en octobre 1957, pour examiner le processus qui conduit Planchon à devenir directeur d'une institution subventionnée. C'est à Villeurbanne, en effet, que Planchon et sa troupe se confrontent directement à des créateurs d'importance nationale et internationale, au sein d'un théâtre né sur des bases nouvelles. Et nous retenons, d'autre part, en tant que date qui clôt cette période, l'année 1962, marquée par la création de sa première pièce, *La Remise*, et par sa première mise en scène du *Tartuffe*. Ces deux réalisations introduisent des changements majeurs dans la relation entre Planchon et sa troupe : d'un côté l'arrivée de sa propre écriture dramatique, de l'autre l'adoption du travail à la table comme préalable à la création scénique.

Cette deuxième partie analyse la totalité des œuvres créées par Planchon ainsi que l'évolution de son processus de création. La complexité de ce parcours nous a amené à diviser cette partie en deux sous-parties, articulées autour de l'évolution institutionnelle du Théâtre de la Cité. Avec le statut de « troupe permanente », attribué en 1959 par le nouveau Ministère des Affaires culturelles, la situation concrète de production et réception des œuvres de Planchon progresse effectivement, sans bouleversements décisifs dans sa pratique concrète avec sa troupe.

La troisième partie de la thèse commence donc avec l'année 1963, durant laquelle le Théâtre de la Cité acquiert le statut de Centre dramatique national. À partir de cette date, Planchon approfondit les processus de création mis au point avec *La Remise* et *Le Tartuffe*. Dans le même temps, il se confronte à de nouvelles expérimentations venant de l'étranger (Grotowski, Living Theatre, entre autres) qui renforcent, au lieu de mettre en doute, sa pratique de metteur en scène et d'auteur. Nous traversons, ainsi, les années 1960 pour terminer avec une analyse de la posture assumée par Planchon au cours et à la suite des jours de mai-juin 1968. L'année suivante, Planchon fait face aux changements structurels et cherche à concrétiser les espoirs nés en raison de la crise de « Mai 1968 ». C'est dans le contexte complexe de l'après Malraux, et après 1969, que prend progressivement forme le projet de transférer le label Théâtre national populaire de Chaillot à Villeurbanne.

La quatrième partie s'attèle, donc, à rendre compte de la naissance du TNP-Villeurbanne, qui date de 1972, mais qui nous oblige à enquêter sur les démarches entreprises par Planchon dès 1970 pour accompagner l'évolution du Théâtre de la Cité vers cette nouvelle étape institutionnelle. Encore une fois un nouveau cadre de production et de diffusion lui permet de poursuivre sa quête d'une plus grande liberté de création dans une nouvelle configuration des relations entre les artistes et l'État. C'est dans ce cadre que nous interrogeons le triumvirat de direction du nouveau TNP, dans lequel Patrice Chéreau et Robert Gilbert siègent à côté de Planchon. L'année 1987 clôt notre analyse car, comme nous l'avons annoncé, le début de l'activité cinématographique de Planchon apporte un changement de taille dans son parcours. Or, l'arrivée de Georges Lavaudant à la codirection, laissée vacante depuis le départ de Chéreau en 1982, conforte ce choix, d'autant plus que l'analyse des créations brechtiennes de ce dernier (*Baal* et *Dans la jungle des villes*) poserait d'autres questions d'ordre esthétique.

Enfin, l'arrêt de notre étude monographique vers la fin des années 1980 trouve une justification extérieure dans la stabilisation, en 1986, du statut juridique du metteur en scène en France, une question qui sera traitée plus en détail dans la conclusion de la thèse. Cette évolution juridique semble sceller, en quelque sorte, l'itinéraire de Roger Planchon vers l'assomption d'une responsabilité que nous avons définie par le terme *auctorial*.

En ce qui concerne cette dernière partie, nos choix des œuvres à analyser pourraient paraître arbitraires, il faut donc rendre explicites les raisons concernant les inclusions et les exclusions que nous avons effectuées. Nous interrogeons en détail, par exemple, *Le Cochon noir* puisqu'il s'agit à notre avis de l'œuvre qui conclut la traversée de Planchon de ses origines rurales de la France, c'est-à-dire sur soi-même, et qui met en relief avec force la relation entre œuvres de fiction et œuvres d'histoire au cœur même de ses drames. Mais cette inclusion implique de justifier l'exclusion d'une œuvre scénique telle que *Gilles de Rais*[67]. *Le Cochon noir* nous paraît sans doute lié au parcours artistique et intellectuel entrepris par Planchon dès 1957. *Gilles de Rais*, en revanche, est une œuvre qui prolonge la réflexion de Planchon mais anticipe des problématiques qui impliqueraient l'analyse de ses œuvres dramatiques des années 1990, qui débordent le cadre chronologique que nous venons d'esquisser.

Autre exemple, la création d'*A.A. Théâtres d'Arthur Adamov*. Ce travail nous a paru montrer le lien, apparemment problématique au regard de ses prises de position précédentes, entre l'évolution de Planchon et les formes scéniques nouvelles qui émergent pendant les années 1960 et auxquelles nous avons déjà fait allusion (Grotowski, Living Theatre, mais aussi, dès 1971, Bob Wilson). Le

[67] Œuvre de Roger Planchon créée le 6 janvier 1976 au TNP-Villeurbanne.

spectacle autour d'Adamov nous permet de montrer que Planchon se met en dialogue avec ces mêmes formes en rupture avec une convention scénique fondée sur la représentation d'une œuvre dramatique préalable. Une convention, néanmoins, à laquelle il va toujours rester fidèle.

De la même manière nous avons été contraints de ne pas approfondir une œuvre comme *Par-dessous bord*[68] car, aussi en considération de certaines difficultés d'accès à la documentation[69], il nous a paru qu'une analyse inévitablement partielle de cette création n'aurait pas apporté d'approfondissements majeurs à notre enquête sur le parcours de Planchon vers sa pleine *auctorialité*. Il serait bien plus intéressant de lui consacrer une étude autonome, pour approfondir le processus de création et de réception de cette œuvre, en croisant plusieurs sources archivistiques.

Enfin, dernier exemple, nous avons choisi de nous concentrer sur les trois dernières créations d'œuvres de Molière (*Dom Juan*, couplé en diptyque avec *Athalie* de Racine, *L'Avare* et *Georges Dandin* deuxième version), en excluant, en revanche, ses créations shakespeariennes (*Périclès* et *Antoine et Cléopâtre*). Il nous a semblé que c'est en se confrontant à nouveau avec Molière que Planchon met en œuvre une sorte de « patrimonialisation destructive » : une attitude qui allie la liberté du créateur et la responsabilité de l'exégète, directeur d'une institution subventionnée par l'État, à l'égard du répertoire national.

Des concepts opératoires

Le travail de reconstruction contextuelle et d'analyse esthétique d'œuvres d'art éphémères nous a en quelque sorte obligé à adopter tout à la fois la posture d'historiens, attentifs à reconstruire réseaux et contextes, et une posture critique centrée plutôt sur l'analyse morphologique des indices laissés par une pratique artistique. Cette double posture est sans doute inévitable pour celles et ceux qui acceptent le risque de mener une recherche en études théâtrales[70]. Même lorsqu'on choisit de privilégier une étude prioritairement contextuelle, jamais on ne peut faire totale abstraction de la dimension esthétique du théâtre – et inversement. Ce constat, en soi banal, a pourtant entraîné

[68] Œuvre dramatique de Michel Vinaver, mise en scène au Théâtre national populaire de Villeurbanne par Roger Planchon le 13 mars 1973.

[69] Il nous a été matériellement impossible, aussi pour des raisons de temps, d'accéder au Fonds Vinaver de l'Institut Mémoire de l'Édition contemporaine.

[70] « [L]e théâtre reste, jusqu'à preuve contraire, un art, et demande une stratégie de connaissance qui tienne compte avant tout de ses enjeux esthétiques. Les questions que l'on posera aux documents, dans cette discipline « bâtarde » par définition qu'est l'histoire du théâtre (car elle est obligé d'emprunter tour à tour les outils à une pluralité d'autres disciplines plus ou moins proches, comme l'histoire de la littérature, l'histoire des arts plastiques, l'économie, la sociologie, l'anthropologie, etc.) seront donc d'abord et avant tout des questions d'ordre esthétique car, en dépit de la tentation récurrente de réduire le phénomène théâtral à son unique dimension sociale, c'est dans son existence artistique que se trouve sa première raison d'être […]. » (Marco Consolini « L'histoire du théâtre comme histoire globale. Quelques considérations générales à partir de mon expérience et un exemple », *op. cit.*, p. 118).

une conséquence concrète, à savoir celle de devoir nous-mêmes nous forger des concepts opératoires afin de saisir l'action spécifique de Roger Planchon.

Pratiquement, nous avons dû faire évoluer notre cadre conceptuel, c'est-à-dire élaborer la notion de « modes d'œuvrer » de Cruciani, notamment dès qu'il s'est agi de saisir plus spécifiquement la pratique singulière d'un artiste. Or, comme nous l'avons rappelé plus haut, notre réflexion a pris son élan à partir d'une analyse de la notion d'« écriture scénique » que Planchon, à la toute fin des années 1950, oppose lui-même au concept d'« écriture dramatique ». Cette notion a pour nous été centrale afin de circonscrire l'évolution de la pratique de Planchon en raison de nombreuses influences théoriques, mais prioritairement au regard de l'influence de la pratique scénique de Bertolt Brecht et du Berliner Ensemble. Concrètement, nous avons pu constater que l'élaboration de cette opposition entre deux « écritures » s'accompagne, tout d'abord pratiquement puis théoriquement, d'une assomption par Roger Planchon d'une liberté analytique dans ses mises en scène d'œuvres dramatiques du passé.

Ainsi, dans un tout premier temps, nous avons considéré la notion d'« écriture scénique » comme le résultat, ou si l'on veut le symptôme de la pratique opératoire concrète de cet artiste. Notre première analyse *microscopique* des mises en scène de Planchon, comprise uniquement entre l'année 1957 et l'année 1962, nous la jugeons aujourd'hui incomplète, notamment au regard de la totalité du parcours de Planchon et de la pluralité des problématiques que son évolution et celle de *ses théâtres* permet de soulever. Si nous avons, alors, repris une partie de cette première enquête, notre travail de révision et de réélaboration a permis de mieux comprendre un premier concept opératoire, celui de *profanation*, que nous avons emprunté à la pensée de Giorgio Agamben[71].

Or, au-delà de la complexité de cette notion en relation avec la pensée de ce philosophe[72], notre propre « usage » de ce terme a été utile pour synthétiser la force et les limites de la pratique de ce metteur en scène. Il s'agissait, en effet, d'éclairer la contradiction entre le respect de la lettre de textes, plus ou moins « classiques », à *re*présenter et la liberté de Planchon en qualité d'exégète qui travaille sur le contenu de ces mêmes textes. Dès que notre enquête s'est approfondie, le caractère *profanatoire* de l'œuvre de Planchon a été, nous semble-t-il, confirmée. L'inscription de son action au sein de théâtres de service public, notamment à partir d'un lien qui se voudrait privilégié avec un public « populaire », nous a paru renforcer l'attitude « profanatoire » de ce metteur en scène.

[71] Giorgio Agamben, « Eloge de la profanation », in *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2006, p. 98.
[72] Notion que nous avons par ailleurs enrichie grâce, notamment, aux remarques de Bernard Lahire, *cf. Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, éditions de La Découverte, 2015.

Le concept opératoire de la *profanation*, à l'instar des autres que nous avons agencés, sert simplement à synthétiser la spécificité subjective des mises en scène de Planchon, la notion de mise en scène pouvant elle-même être définie, par ailleurs,

> comme un principe d'ordre de la représentation scénique, dont la fonction agit sur les « possibles » du texte pour les diriger vers un énoncé univoque et interprétatif. [La mise en scène] opère sur le texte pour en fournir une version analytique, crédible et qui fait œuvre d'interprétation, à savoir qui élucide au niveau de la mise en scène certaines des questions possibles posées par le texte[73].

Dans le même temps, l'analyse contextuelle de l'action de Planchon en tant que directeur d'institutions implique l'étude des stratégies qu'il a adopté avec ses troupes pour établir un dialogue en direction de *ses publics* et des pouvoirs publics. Ce constat porterait à insérer la figure de Planchon dans la catégorie du « *Teatro di regia* »/« théâtre de mise en scène »[74]. Par ce syntagme, on fait référence à une fonction, celle de la *regia*/mise en scène, qui devient « *institution*. Non pas la pratique de mise en scène tout court, mais le « Théâtre de mise en scène » qui s'est affirmé en Italie suivant l'affirmation des « *Teatri stabili* » [théâtres subventionnés] [75] . » Autrement dit, avec cette catégorie l'on veut résumer le processus qui mène les metteurs en scène, exégètes des textes qu'ils représentent et qu'ils créent, à assumer un rôle hégémonique au sein du système théâtral italien, notamment public.

En portant un regard rétrospectif sur notre recherche, on peut résumer que nous avons pris en compte la spécificité de la pratique de la mise en scène de Planchon aussi bien que son travail au sein de l'*institution* de Planchon. Dans le même temps, il semble qu'en France aussi, et au fil des mêmes années dans lesquelles nous avons étudié le parcours de Planchon, la mise en scène est devenue

> un système, c'est-à-dire un « Théâtre de mise en scène » où le poids de l'auteur – dans la clé de l'auteur comme interprète – est entièrement centré sur le metteur en scène qui utilise l'acteur comme un instrument (au sens musical et non péjoratif du terme) et le texte comme un territoire à traverser intellectuellement[76].

---

[73] « La regia, insomma, come principio d'ordine della rappresentazione scenica, la cui funzione agisce sui « possibili » del testo per indirizzarli verso una dichiarazione univoca e esplicativa. [...] una regia che lavora sul testo per fornirne una versione analitica, credibile e interpretante, vale a dire che risolve sul piano della messa in scena alcuni degli interrogativi possibili posti dal testo. » (Lorenzo Mango, « La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema », *Culture teatrali*, n° 25, 2016, p. 80).

[74] Catégorie élaborée par l'historiographie italienne à partir de la théorie de Claudio Meldolesi, *cf.* Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Rome, éditeur Bulzoni, [1984] 2008.

[75] « La regia a cui mi riferisco è quella che si è data come *istituzione*. Non la pratica registica in senso lato, ma il Teatro di Regia che si è affermato in Italia parallelamente alla creazione dei Teatri stabili. » (Marco Consolini, « Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica », in Luca Bandirali, Daniela Castaldo et Francesco Ceraolo (dir.), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI^e^ secolo*, Lecce, Università del Salento, p. 258).

[76] « È quella regia che si è fatta, negli anni, sistema, diventando teatro di regia, vale a dire un teatro dove il peso autoriale – nella chiave dell'autore come interprete – si è tutto centrato sul regista che usa l'attore come strumento (nel senso

À remarquer que la synthèse de Mango ici évoquée influence fortement mais ne coïncide pourtant pas d'une façon intégrale avec l'hypothèse que nous avons élaboré au cours de notre recherche. Nous avons en effet cru pouvoir analyser le processus historique de l'assomption d'une certaine forme d'*auctorialité* par Planchon, sans établir *a priori* le lien entre la totalité de son œuvre, l'évolution de sa réflexion et le processus qui a conduit les metteurs en scène à revêtir un rôle effectivement hégémonique. La possible inscription de Planchon dans la catégorie de « Théâtre de mise en scène » n'a en somme pas été le centre de notre enquête. En bref, nous n'avons pas essayé de démontrer la cohérence du parcours de cet artiste avec un « système » ou une catégorie macro-analytique, pour nous concentrer plutôt sur l'analyse d'une partie des questionnements pluriels qui surgissent de la reconstitution critique d'un parcours individuel.

Notre focale centrée sur une singularité opérant dans des contextes multiples, nous avons alors utilisé le terme de *praxis* plutôt que celui de « mode d'œuvrer ». Une notion certes très chargée en soi, parfois utilisée pour décrire la pratique artistique, mais dont nous avons fait un usage ponctuel et pragmatique. Il s'est agi en effet de saisir la concrétisation, objective et historique, de l'articulation entre les « modes d'œuvrer » des troupes dirigées par Planchon et l'élaboration puis l'évolution de la réflexion théorique de ce metteur en scène-auteur-directeur au sujet de son art et de sa fonction. Pour ce qui concerne Planchon, on peut affirmer que la pratique opératoire concrète de cet artiste et de ce directeur a engendré une réflexion abstraite qui, en retour, a permis à cette même pratique d'évoluer – sa pratique et sa réflexion étant, simultanément, influencées par des contextes culturels et productifs en évolution. Pour reprendre un exemple concret que nous avons déjà évoqué, le choix de Planchon de proposer un travail à la table avant les répétitions de ses mises en scène est un choix individuel, qui découle d'une longue élaboration pratique et théorique et qui, enfin, a une conséquence concrète sur le « mode d'œuvrer » des troupes qu'il dirigera. Il en va de même pour son choix de lui-même mettre en scène, et selon une modalité d'écriture-création particulière, ses textes dramatiques : choix tout à fait personnel qui entraîne une conséquence directe sur la réception de ses œuvres et sur son action en tant que directeur, notamment dès que sa responsabilité administrative évolue.

On ne peut pourtant pas gommer la charge sémantique d'un concept qui a été utilisé par les philosophes à partir d'Aristote, jusqu'à Sartre et en passant par Marx[77]. Nous-mêmes, d'ailleurs,

musicale e non spregiativo del termine) e il testo come territorio da attraversare intellettualmente. » (Lorenzo Mango, « La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema », *op. cit.*, p. 81)

[77] Si, chez Aristote (*cf. Éthique à Nicomaque,* édition commentée par Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie générale française, 1992), la *praxis* s'oppose à *poièsis* – le deuxième terme évoquant la production d'une œuvre externe à l'agent qui la produit –, le concept de *praxis* évolue d'une façon apparemment décisive sous la poussée de la philosophie marxiste,

l'employons à partir d'une suggestion provenant de Jean-Pierre Sarrazac[78]. Toutefois, l'usage pragmatique que nous avons fait de ce concept est aussi lié à notre lecture de l'œuvre d'Antonio Gramsci. Cet auteur, d'abord pose en principe que tout être humain est « philosophe », ensuite, il analyse l'évolution de la pensée de ces intellectuels spécialisés que sont les philosophes, qui tous ont forgé leur propre concept de *praxis*[79], avant de proposer le dépassement du matérialisme historique en faveur d'une « philosophie de la *praxis* »[80]. Cela dit, cette référence à Gramsci n'implique pas un lien structurel entre la théorie politique du penseur italien et notre recherche ; elle permet, plutôt, de déclarer notre nécessité pragmatique de trouver un terme synthétisant le lien entre le parcours intellectuel et l'évolution artistique d'un individu[81]. Néanmoins, cette suggestion, qui provient d'une conception du devenir historique des sujets non déterministe, invite à considérer toute *praxis* théâtrale comme susceptible d'intéresser l'historien du théâtre, au-delà de toute hiérarchie préétablie. Nous sommes en effet persuadés que tout metteur en scène, acteur, auteur ou collectif engagés dans un acte de création théâtrale développe, plus ou moins consciemment,

jusqu'à en arriver à la définition et à l'usage spécifique de ce concept par les philosophes de la contemporanéité, tels que Sartre : « Ainsi, dans la mesure où le corps est fonction, la fonction besoin et le besoin *praxis*, on peut dire que le travail humain, c'est-à-dire la *praxis* originelle par quoi il produit et reproduit sa vie, est entièrement dialectique. » (Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1960, p. 174). Pour un résumé de l'usage de ce concept par Sartre : « La *praxis* est un concept que Sartre emprunte à Marx et qu'il utilise en particulier dans la *Critique de la raison dialectique*. La *praxis* désigne l'action exercée par un individu ou un groupe sur son milieu, sous la pression d'une menace. Cette action consiste dans une transformation de ce milieu en fonction d'une fin [on pourrait probablement renvoyer ce terme à celui de *télos* chez Aristote pour en saisir les différences], qui est avant tout la nécessité de conserver son intégrité organique. La *praxis* apparaît donc chez l'organisme pratique dès le stade du besoin mais elle se manifeste en particulier dans l'activité de travail. Toutefois, sa finalité demeure, même dans les formes les plus élaborées de la *praxis* (par exemple la *praxis* artistique) enracinée dans la nécessité première de se maintenir en vie. » (Arnaud Tomès, « Petit lexique sartrien », *Cités*, n° 2, 2005, p. 194-195.)

[78] « [E]ntre Diderot et Brecht, la question du devenir scénique de la pièce de théâtre est passée du domaine de la *theoria* à celui de la *praxis.* » (Jean-Pierre Sarrazac, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son œuvre », *Registres*, numéro 4 / 1999, p. 175). Passage analysé *cf. infra* II.1.4 *La Bonne Âme du Sé-Tchouan – Brecht pour apprendre l'art du théâtre…*

[79] Comme Benedetto Croce et Emilio Gentile, pour citer les objets de l'analyse de Gramsci.

[80] « La conscience de faire partie d'une certaine force hégémonique (c'est-à-dire la conscience politique) est la première étape d'une conscience de soi ultérieure et progressive dans laquelle la théorie et la pratique s'unifient finalement. L'unité de la théorie et de la pratique n'est donc pas non plus un fait mécanique, mais un devenir historique, qui a sa phase élémentaire et primitive dans le sens de la « distinction », du « détachement », de l'indépendance à peine intuitive, et progresse jusqu'à la possession réelle et complète d'une conception cohérente et unifiée du monde. » / « La coscienza di essere parte di una determinata forza egemonica (cioè la coscienza politica) è la prima fase per una ulteriore e progressiva autocoscienza in cui teoria e pratica finalmente si unificano. Anche l'unità di teoria e pratica non è quindi un dato di fatto meccanico, ma un divenire storico, che ha la sua fase elementare e primitiva nel senso di «distinzione», di «distacco», di indipendenza appena istintivo, e progredisce fino al possesso reale e completo di una concezione del mondo coerente e unitaria. » Antonio Gramsci, « Caratteri della cultura italiana », in *Quaderni dal carcere*, Quaderno 11, (XVIII), (Introduzione allo studio della filosofia) 1932-1935, paragraphe 12, édition établie par Valenino Giarratana, Turin, Einaudi, [1975] 2001, p. 1385. Au sujet de l'évolution de la pensée de Gramsci et de sa décisive prise de distance du marxisme orthodoxe, qui pour nous implique la possibilité de son usage bien au-delà du cadre marxiste où elle s'origine, Giuseppe Vacca est, parmi les nombreux exégètes de Gramsci, celui qui avec le plus de rigueur, à notre sens, a analysé cette évolution, *cf.* Giuseppe Vacca, « Du matérialisme historique à la philosophie de la *praxis* », in Yoahnn Douet (dir.), *Une nouvelle conception du monde. Gramsci et le marxisme*, Paris, Les Éditions sociales, 2021, p. 39-61. *Cf.* également la monographie *Vita e pensieri di Antonio Gramsci 1926-1937*, Turin, éditeur Einaudi, 2012 et l'article « L'interpretazione di Gramsci nel secondo dopoguerra », *Studi Storici*, n° 2 et 3, avril-septembre 1993, p. 443-462.

[81] Même si nous avons, ponctuellement, mobilisé la catégorie de Gramsci des « intellectuels » pour saisir l'évolution de la posture de Planchon tout particulièrement dans le contexte concret des débats autour de « Mai 68 ».

une réflexion sur la spécificité de son action. Des enquêtes concrètes sur des *praxis* individuelles pourraient donc saisir la nature « exceptionnelle » de l'œuvre d'artistes qui opèrent, obligatoirement au vu de la nature du *medium* théâtral, au sein de contextes et dans le cadre de « normes » définies, pour reprendre la formule de Grendi[82].

D'autre part, si le concept opératoire de *praxis* se veut la concrétisation, dans des contextes spécifiques, du « mode d'œuvrer » d'une troupe en relation avec une réflexion théorique développée en amont ou en aval des processus de création et de réception, notre usage de la notion de *style* vient enrichir notre lexique. *De facto,* la nécessité de faire un usage restreint du concept de *praxis* nous a amené à en trouver un autre pour décrire l'évolution individuelle d'un artiste de théâtre tel que Planchon. L'usage du mot *style* nous a aidé, plus simplement, à souligner le caractère aussi subjectif des créations d'un artiste particulier au regard de l'analyse spécifiquement morphologique de ses créations.

Le dernier des concepts opératoires que nous avons forgés et agencés, enfin, est probablement le plus singulièrement lié au parcours de Planchon. Nous avons défini cet auteur, metteur en scène et directeur d'institutions théâtrales comme un *auctor* pour marquer l'union des trois fonctions que cet individu a progressivement assumées, union que la notion d'*auctoritas* permet, nous semble-t-il, de tenir ensemble ; or, remarquons également que ce concept n'a aucun rapport avec la notion d'*auctor* élaborée par Bourdieu[83]. En outre, au regard de l'usage de ce terme, nous devons préciser que nous avons considéré le travail d'acteur de cet artiste comme une composante utile à désigner son évolution subjective, de membre d'une « bande » à metteur en scène, en passant par sa fonction de chef de la troupe du Théâtre de la Comédie. Une analyse de son activité en tant qu'acteur mériterait une enquête de toute autre nature, via un usage différent des sources, tout particulièrement biographiques, à disposition. Par ailleurs, d'après notre analyse, la pratique d'acteur de Planchon ne semble pas avoir exercé une influence marquante ou spécifique par rapport à son assomption d'une *auctorialité* vérifiable via une analyse de *ses* œuvres scéniques ou dans la gestion de *ses* troupes/théâtres.

[82] « Les cas exceptionnels sont particulièrement prometteurs puisque les anomalies, comme il est arrivé à Kierkegaard de le remarquer, sont plus riches, d'un point de vue cognitif, que les normes dans la mesure où les premiers incluent invariablement les secondes, alors que l'inverse n'est pas vrai. » (Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », *Essais,* Hors-série, n° 1, 2013, p. 207).

[83] *Cf.* Pierre Bourdieu, *Homo Academicus,* Paris, Minuit, 1984. Sans doute, notre usage de ce mot/outil peut être mis en relation avec la définition et l'usage donnée par Bourdieu dès lors que l'œuvre de Planchon montre, à notre sens, l'attribution au metteur en scène moderne d'une *auctoritas* qui peut être comparée à celle de l'*Homo academicus*. Mais pour nous, *auctor* demeure une définition pragmatique, dont la signification est à mettre en rapport avec des recherches étymologiques concrètes et dont l'usage, enfin, ne pourrait être élargi qu'après – et non pas *a priori* de – l'analyse d'une documentation concrète.

Enfin, si notre usage d'un certain nombre d'outils diagnostics pourrait surprendre, en particulier pour ce qui concerne le terme d'*auctor*, il faut dire que cela découle d'une exigence d'ordre méthodologique. D'une part, et plus globalement, l'art hybride que nous avons étudié, en son champ d'investigation et au prisme d'un parcours singulier, nous oblige à rechercher des mots nouveaux pour des pratiques qui, si analysées *au microscope*, sont toujours « nouvelles » et conditionnées par des contextes multiples de production et de consommation. Cela implique, pour nous, de savoir

> maintenir la tension entre nos questions et les réponses que nous obtenons de nos sources, quand bien même nos sources pourraient modifier nos questions de départ. Si la différence entre nos mots et leurs mots est préservée avec soin, nous pourrons éviter de tomber dans deux sortes de pièges : l'empathie et la ventriloquie[84].

Il se peut, alors, que l'usage opératoire de concepts élaborés *ad hoc* – donc toujours transformables et constamment soumis à vérification – soit préférable à l'usage inconsciemment anachronique de catégories qui proviennent de la Civilisation théâtrale dans laquelle est plongé le chercheur.

Cette précaution est en somme déterminée par la nécessité d'étudier le parcours de Planchon en étant nous-mêmes ancrés dans un contexte en partie marqué par une « crise d'identité de la mise en scène à travers l'affirmation d'une nouvelle figure d'artiste-créateur de la scène[85] ». Nous avons consacré, d'ailleurs, une partie de notre travail à la prise en compte de l'analyse concrète de la *praxis* de Planchon au regard de l'émergence de formes liées à un « *Nuovo Teatro* »/« Nouveau Théâtre » – catégorie forgée pour marquer la distance entre la pratique de la mise en scène et les formes expérimentales des années 1960 et 1970 citées plus haut[86].

Au risque de l'anachronisme propre à toute recherche historique, notre enquête a donc dû faire face au risque de minorer la force de la pratique de Planchon en raison de l'émergence d'artistes qui ont proposé une nouvelle convention pour le théâtre du XX^{e} siècle. Simultanément, la relation évolutive de Planchon avec ces formes nouvelles, et la volonté de cet artiste d'expérimenter toute

[84] Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », *op. cit.*, p. 202.
[85] « Une des formes de la crise d'identité de la mise en scène s'exprime à travers l'affirmation d'une nouvelle figure d'artiste-créateur de la scène, qui agit au niveau de la contamination des langages, d'une écriture de la scène de matrice non représentative et avec un échange de nature dialectique avec les différents opérateurs impliqués. Une nouvelle figure ? Disons plutôt qu'il s'agit d'une figure qui apparaît nouvelle ou qui veut être énoncée comme telle, au nom de cette récupération de la créativité non-représentative typique de l'expérimentation des années 1960 et 1970. » / « Una delle forme della crisi d'identità della regia si esprime attraverso l'affermazione di una nuova figura di artista creatore della scena, che agisce sul piano della contaminazione dei linguaggi, di una scrittura di scena di matrice non rappresentativa e con uno scambio di natura dialettica con i diversi operatori coinvolti. Una figura nuova ? Diciamo meglio che è una figura che appare nuova o vuole essere enunciata come tale, in nome di quel recupero della creatività non rappresentativa tipica delle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta. » (Lorenzo Mango, « La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema », *op. cit.*, p. 86).
[86] *Cf.* Lorenzo Mango, « La rivoluzione del Nuovo Teatro », in *Il Novecento del teatro. Una storia*, Rome, Carocci éditeur, 2019, p. 197-248.

sa liberté scénique, aurait pu nous conduire à insérer le parcours de cet artiste dans un groupe, ou dans une macro-catégorie interprétative, de laquelle il est finalement resté éloigné[87].

Un troisième risque, enfin, aurait été de conclure hâtivement que le parcours et la spécificité de Planchon représenterait, en quelque sorte, le « chaînon manquant » entre les metteurs en scène modernes de la première moitié du XX^e^ siècle et les créateurs du XXI^e^ siècle. Dans cette perspective, l'usage pragmatique d'un lexique spécifique, tout comme le choix d'une méthodologie d'enquête micro-historienne et multi-contextuelle, sont à comprendre comme des stratégies adoptées pour trouver « le bon va-et-vient entre des questions qui seront nécessairement anachroniques et des réponses qui doivent l'être le moins possible[88]. »

[87] En se référant pourtant à un autre contexte, Consolini aussi remarque que « les parcours de la mise en scène interprétative, de matrice plus ou moins critique, celle qui a été pratiquée aussi dans les théâtres subventionnés […], n'ont pas été réfractaires à des modalités de créations que nous avons l'habitude de faire entrer dans le « camp opposé » du Nouveau Théâtre […]. » / « i percorsi della regia interpretativa dei testi, di matrice più o meno critica, quella che si è realizzata anche nei teatri stabili, e spesso con attori di formazione « accademica », non sono stati per forza impermeabili a modalità compositive che tendiamo a far rientrare nel « campo opposto » del Nuovo Teatro […]. » (Marco Consolini, « Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica », *op. cit.*, p. 259).

[88] « L'histoire comme déchiffrement, une conversation avec Carlo Ginzburg », entretien avec Baptiste Roger-Lacan, *Le Grand Continent*, 13 septembre 2019 [disponible en ligne : https://legrandcontinent.eu/fr/2019/09/13/lhistoire-comme-dechiffrement-une-conversation-avec-carlo-ginzburg/. Consulté le 24 mai 2022].

Première partie

L'« école » d'un jeune metteur en scène (1949-1956)

I.1 Des premiers essais de mise en scène à la constitution d'une compagnie : naissance d'une microsociété théâtrale et de son « chef »

> Un jour où je m'étais échappé du Service de la Bourse où les vagues de mépris déferlaient contre le zigoto qui ne s'affligeait pas de la chute des actions du canal de Suez que certains, en Egypte, voulaient nationaliser et qui, dans les couloirs, offrait à ses collègues l'argumentaire des fils du Nil, j'ai lu, dans une librairie, une petite annonce pour le cours privé de Mlle Suzette Guillaud, metteur en scène. Sa troupe était composée d'acteurs semi-professionnels. Dans la salle paroissiale de M. l'abbé Charavay, le dimanche, Mademoiselle présente des pièces classiques. Elle reconstitue avec cœur les mises en place de la Comédie-Française[1].

L'homme de soixante-treize ans qui livre ce témoignage est depuis deux ans l'ancien directeur du Théâtre National Populaire-Villeurbanne. En 2002, il a quitté la direction d'un théâtre qu'il dirigeait depuis 1957 et fondé une nouvelle compagnie, le Studio 24. Implantée à Villeurbanne dans un studio de tournage qui sert aussi de salle de spectacle, la troupe a pour objectif de créer des chefs-d'œuvre du répertoire moderne et contemporain pour ensuite les présenter dans quelque grand théâtre européen. Le souvenir est extrait de l'ouvrage d'« apprentissages et de mémoires » que Roger Planchon publie chez l'éditeur Plon en 2004[2].

La première rencontre entre Planchon et le théâtre a donc lieu à Lyon, dans l'immédiat après-guerre, grâce aux cours d'une ancienne élève de Julia Bartet[3]. Michel Bataillon, pour objectif de rendre hommage à l'« aventure théâtrale » que Planchon a vécue en province, a fourni un panorama riche et précis du contexte dans lequel ce metteur en scène commence sa carrière

[1] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires,* Paris, Plon, 2004, p. 447.

[2] Ce livre est un flux ininterrompu de souvenirs et de réflexions, construit autour d'un dialogue fictif avec sa petite fille Esmé. Planchon y mélange des anecdotes de son histoire théâtrale et des maximes de Marx, Sartre, Heidegger, etc., dans un langage qui fait coexister l'argot des bistrots lyonnais, quelques mots du patois ardéchois et les vers des plus grands poètes de l'humanité.

[3] Surnommée la « Divine », Jeanne Julie Regnault a été sociétaire à la Comédie-Française, reconnue pour son talent en qualité de jeune première aussi bien que pour ses nombreuses interprétations de premiers rôles féminins. En particulier, elle a contribué à ce que *Bérénice* soit réintégrée au répertoire de cette institution en 1893. En 1906, elle sera décorée de la Légion d'honneur (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale*, Volume I, Paris, Marval, 2001, p. 26 et Wikipédia, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Julia_Bartet#cite_note-3).

théâtrale[4]. Dans le salon de Mademoiselle Suzette Guillaud[5], un jeune homme de moins de vingt ans découvre qu'il a une « tête classique[6] », mais l'homme mûr qui nous raconte ces événements la définit plutôt « carrée[7] ». En tout cas, Mlle Guillaud est convaincue que cette tête pourrait très bien servir *Britannicus*. Contraint par sa professeure à préparer une scène de cette pièce, en librairie il découvre Racine. Habitué de Kafka ou de Dostoïevski, la tête dans la littérature moderne, il lit ce classique et, ne sachant du tout comment préparer une scène pour une audition, finalement il décide d'interpréter pour ses camarades et sa professeure toutes les répliques de tous les rôles de *Britannicus*. À sa deuxième séance de cours, le jeune homme découvre qu'un acteur ne débite que ses répliques, qu'il a un accent lyonnais « épouvantââââble[8] » et, ainsi, il fait l'expérience du plus profond ridicule face à des camarades qui, impitoyables, se moquent de lui.

Ces trois découvertes ne peuvent que mener à une conclusion : le jeune homme « hai[t] le théâtre[9] », il se demande qu'est-ce qu'il fait dans ce salon et pourquoi personne n'« accepte de sortir un flingue pour [le] faire taire[10] ». La honte qui s'empare de lui est très forte, mais Mlle Guillaud est patiente et déterminée. Le garçon, de son côté, a vu de ses propres yeux la misère – souligne l'homme mûr –, le cours est payé avec un mois d'avance et il ne peut pas, en conséquence, gaspiller cet argent. Voici qu'il décide d'affronter la honte et le ridicule mais il refuse, cependant, d'insister avec Racine, cela malgré sa « tête classique ».

Le jeune homme découvre alors le sentiment de la peur, une peur aussi profonde que le ridicule et la honte, mais il décide d'affronter ce nouveau sentiment. Et Smerdiakov, l'un des *Frères Karamazov*, lui offre un monologue à présenterà Mlle Guillaud en lieu et place de la scène racinienne que désormais il déteste. L'homme mûr raconte que le jeune homme connaît l'exemple

[4] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.*,p. 26-41.

[5] Pour une reconstruction du parcours de Suzette Guillaud et de la spécificité de son travail en province *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit.*, p. 26-29. Dans un article reproduisant la correspondance entre Édouard Herriot, maire de Lyon en 1905 et sénateur du Rhône dès 1912, et Paul Claudel, René Sainte Marie Perrin brosse ce portrait synthétique de « Suzette Guillaud, femme de lettres et comédienne (1894-1990), élève de Julia Bartet, elle renonça à une brillante carrière parisienne pour se consacrer à l'enseignement et à l'animation d'une compagnie théâtrale à Lyon. Dans son appartement du 6, rue de la Bourse à Lyon, elle ouvre un cours d'art dramatique où elle initie les jeunes apprentis comédiens aux rudiments de l'art dramatique et à la découverte des grands textes du répertoire. Parmi ses élèves, on peut relever les noms de Louis Seigner, Bérangère Dautun, Raymond Hermantier, André Falcon, Roger Planchon, Claude Lochy, mais aussi des comédiens qui feront une brillante carrière sur le Boulevard comme Jean Amadou ou Christian Marin. Le 28 octobre 1921, elle crée la compagnie des Spectacles de l'Art Libre qui donne ses spectacles à partir de novembre 1928, dans la salle François Coppée, rue Victorien Sardou, salle paroissiale du quartier de la Guillotière à Lyon mise à sa disposition par l'abbé Francisque Charavay (1881-1956), aumônier du lycée de jeunes filles Edgard Quinet. » (René Sainte Marie Perrin, « Correspondance Paul Claudel–Édouard Herriot », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 12, 2014, p. 12, note 2).

[6] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires, op. cit.*, p. 458.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*, p. 462.

[9] *Ibidem*, p. 460.

[10] *Ibidem*.

de Charles Dullin, qui avait interprété ce même rôle guidé par Copeau[11]. Dullin, un acteur pour lequel il éprouve une grande admiration, et l'homme mûr affirme que « [c]ette admiration explique [s]on choix[12] », lui donnant enfin le courage de faire cette proposition.

« Je termine après avoir renversé une chaise et deux fauteuils. Stupeur. Un vent glacial souffle dans le canyon[13]. » Le narrateur joue du suspense pour ses camarades et sa professeure et retarde autant que possible le moment où il va, enfin, révéler que le jeu de « bête tremblante[14] » du jeune homme a frappé un auditoire peu accoutumé aux personnages de Dostoïevski. Il indique aussi que les « [t]rois élèves, les plus rigolards devant [ses] prestations raciniennes, [maintenant] l'entourent[15] ». Ici, l'homme mûr tient à souligner que le jeune homme et ses trois nouveaux copains (Robert Gilbert, Claude Lochy et Alain Mottet) ne savent pas encore qu'ils vont « former un des commandos de choc de la décentralisation théâtrale française[16] », mais il indique que néanmoins « [c]ette nuit-là, [ils auraient] pris l'engagement de donner [leurs] vies pour l'implantation d'un grand *lieu de création* en province[17] ».

Le témoignage avec lequel nous commençons l'analyse du parcours de cet acteur, metteur en scène, auteur et directeur de théâtres, privés et subventionnés, met tout de suite en jeu trois éléments. En premier lieu, interroger une source autobiographique et intime nécessite une enquête parallèle sur le contexte qu'elle décrit, en ménageant avec discernement tout jugement porté sur la

[11] Jacques Copeau avait adapté ce roman avec Jean Croué et sa création eut lieu en 1911 au Théâtre des Arts dirigé par Jacques Rouché. La mise en scène fût réglée par Arsène Durec, qui joua un rôle essentiel dans l'initiation scénique de Copeau et qui lui conseilla d'attribuer le rôle de Smerdiakov à Dullin, ce dernier obtenant avec son interprétation son premier succès retentissant. Ce spectacle entra ensuite dans le répertoire du Vieux-Colombier. *Cf.* Jacques Copeau, *Registres, III. Les Registres du Vieux-Colombier, I,* éd. Marie Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis, Norman H. Paul, 1979, p. 29-33. À propos du rôle de Durec dans les débuts théâtraux de Copeau (avant l'ouverture du Théâtre du Vieux-Colombier, les deux hommes projetèrent, entre 1911 et 1912, de codiriger une entreprise théâtrale), cf. Marco Consolini, « Arsène Durec : un metteur en scène oublié du début du XXe siècle. Quelques réflexions à propos d'un métier qui ne laisse pas de traces », in Laurent Creton, Michael Palmer et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 187-206 ; Marco Consolini, Jacques-Paul Dauriac, « La Correspondance Jacques Copeau-Arsène Durec (1910-1913) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 258, avril-juin 2013, pp. 135-172.

[12] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires, op. cit.*, p. 481. Nous ignorons si Planchon a pu assister à l'interprétation de Dullin lors d'une des conférences ou l'un des récitals en province auxquels il affirme avoir assisté. Ce qui est sûr, c'est que la BnF conserve, et a maintenant numérisé, de nombreux enregistrements sonores de conférences ou de pièces réalisées par Charles Dullin, parmi lesquelles nous pouvons écouter de sa voix la scène de la confrontation entre Smerdiakov et Ivan à la suite de l'assassinat du père Karamazov, *cf.* Charles Dullin et Michel Vitold, *Les frères Karamazov*, Collection BnF Librairie Sonore, 2014, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=nSHb3y4LRxM, consulté le 24 septembre 2021]. Cet enregistrement a été probablement réalisé pour une émission radiophonique dont on ignore, pourtant, la date de diffusion. Il est également probable que le jeune Planchon a lu le retentissant témoignage de Dullin au sujet de sa première interprétation de ce personnage, *cf.* Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, La Coopérative, [1946], 2020, p. 38-44

[13] *Ibidem*, p. 479.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*, p. 482.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*. Souligné dans le texte.

validité de ce souvenir[18]. En deuxième lieu, ce témoignage nous confronte à la fois à la proximité de l'individu, au contexte qu'il décrit et à la distance entre l'homme mûr qui écrit ce récit et le jeune homme qui a effectivement vécu cette expérience[19]. En troisième lieu, la réalité complexe qui se profile derrière ce souvenir montre immédiatement la pluralité des voix que cette histoire individuelle permet d'aborder. Au fil de ces premières pages, notre tâche est d'introduire un parcours autant individuel que collectif, en essayant de le synthétiser au maximum tout en le problématisant.

[18] « Les sources ne sont ni des fenêtres ouvertes, comme le croient les positivistes, ni des murs qui obstruent la vue, comme le soutiennent les sceptiques : en fait, c'est à des vitres déformantes qu'il faut les comparer. L'analyse des distorsions spécifiques à chaque source implique déjà un élément constructif. » (Carlo Ginzburg, « Introduction », in *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003, p. 34). Ginzburg invite également « à lire les témoignages à « rebrousse-poil » : à rebours des intentions de ceux qui les ont produits : c'est le seul moyen de tenir compte aussi bien des rapports de force que de ce qui leur est irréductible. » (Ibidem, p. 33). Simona Cerrutti, de son côté, explique cette méthode à partir d'une présentation d'une œuvre de Ginzburg, et d'Adriano Prosperi, qui n'a pas été traduites en français (*cf. Giochi di pazienza. Un seminario sul « Beneficio di Cristo »*, Turin, Einaudi, 1975). Enfin, elle développe cette proposition de Ginzburg qui reprend un passage des onze thèses de Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (que Cerrutti cite dans la traduction de Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2007, p. 55). Elle précise donc que « [le] poil trop luisant de l'histoire est le produit d'une opération de transmission et de rationalisation *ex post* ; alors que le brossage à contresens a pour but de soustraire le passé à la cohérence de l'Histoire, pour lui restituer sa propre contemporanéité : le sens et la signification contextuels. » (Simona Cerrutti, « À rebrousse-poil » : dialogue sur la méthode », Critique, n° 769-770, 2011, p. 568).

[19] Dans la citation avec laquelle nous avons ouvert cette première partie, un élément pourrait saper la validité de cette source. Planchon parle en effet de l'inquiétude engendré par la nationalisation du Canal de Suez. Or, bien que, dès 1947, l'Égypte réclame « de plus larges fonctions dans la gestion du Suez » (Caroline Piquet, « Le canal de Suez : une route stratégique au cœur des conflits du Moyen-Orient au XX^{e} siècle », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 2, vol. 262, 2016, p. 80), et que le Roi Farouk I^{er} d'Égypte tente d'alléger l'emprise coloniale de France et Angleterre sur son pays, sans succès, il faudra attendre sa destitution en 1952 par le nationaliste panarabe Gamal Abd el-Nasser et la nationalisation du canal de Suez le 26 juillet 1956 pour qu'éclate une véritable crise internationale (*cf.* Luciano Canfora, 1956. *L'anno spartiacque*, Palerme, Sellerio éditeur, 2016). Il semble donc improbable qu'en France les pourtant fortes protestations des égyptiens au sujet des intérêts de la Compagnie de Suez inquiètent véritablement des employés de banque lyonnais. Il est en revanche tout à fait probable que Planchon, plusieurs années plus tard, regarde avec faveur le processus de décolonisation entamé par Nasser, avec et grâce à l'appui de l'URSS à la suite de la mort de Staline.

Pour Roger Planchon, la rencontre avec Robert Gilbert[20], Alain Mottet[21] et Claude Lochy[22] marque le début de son parcours dans la décentralisation dramatique en France et, plus généralement, dans le théâtre de la deuxième moitié du XX[e] siècle. Il est évident que Planchon reconstruit son parcours et l'origine de son « aventure » avec tout le poids des « défis » qu'il a voulu et su relever avec ses compagnons de route. Ce constat ne nous permet pourtant pas d'ignorer cette source autobiographique, au contraire. Michel Bataillon, suivant le récit que Planchon doit lui avoir confié avant la publication des mémoires de ses *Apprentissages*, détaille les conséquences de cette naissance d'une première « bande » théâtrale. Pour résumer ce qui a lieu dans un contexte spécifique et autour de ce premier noyau d'une troupe de théâtre, nous pouvons prendre comme date de départ l'année 1949. Dans la salle Sainte-Hélène de Lyon, le 31 mai, cette « bande » créé la pièce de Claude Lochy *Les Chemins clos*, suivie, le 12 juin, par la représentation de l'« arlequinade » de Nikolaj Nikolaevič Evreinov *La Mort joyeuse*. Claude Lochy met en scène sa propre pièce, alors que Planchon s'occupe de donner forme à l'œuvre que Copeau avait jadis présentée en 1922[23].

Le récit par Planchon de sa première expérience théâtrale permettrait d'appréhender la *parabole* d'un jeune acteur qui s'initie au travail théâtral par la maîtrise des sentiments du ridicule, de la honte et de la peur. Tandis que dans les récits de la plupart des protagonistes de ces premières expériences, ce sont presque toujours les qualités « innées » de Roger Planchon qui sont mises en valeur[24]. Les voix de Suzette Guillaud et d'Alain Mottet recueillies par Bataillon au sujet de la

[20] Robert Gilbert (1930-1993) sera l'administrateur de toutes les compagnies que Planchon va diriger à partir de celle du Théâtre de la Comédie. Au départ, il est acteur dans la première compagnie formée par Planchon, Lochy et Mottet, remarqué pour son humour froid et son sens du *nonsense*. En 1968, il deviendra aussi président de l'association Cinéma national populaire, avant de devenir en 1972 l'administrateur du TNP-Villeurbanne et avoir fondé le SYNDEAC avec Georges Goubert et Jean Danet. Au moment de sa disparition, dans un hommage qui lui est rendu sur les pages du *Monde*, nous lisons que « [g]râce à lui, à sa compétence exceptionnelle, Roger Planchon a pu conduire, sans autre souci qu'artistique et quelle qu'ait été la situation du théâtre, sa recherche créatrice. Il a fallu pour cela une complicité profonde entre eux. » (« La mort de Robert Gilbert codirecteur du TNP de Villeurbanne », *Le Monde*, le 07 avril 1993, article anonyme).

[21] Alain Mottet (1928-2017), après avoir contribué aux toutes premières créations des compagnies Que Vlo-ve ? et du Théâtre de la Comédie, participe à la création des *Âmes mortes* au Théâtre de la Cité. Il contribue aussi à d'autres créations parmi les plus importantes du théâtre français des années 1950-1960, dirigé par des metteurs en scène tels que Hubert Gignoux, Jean-Marie Serreau, Jacques Mauclair, Maurice Jacquemont ou, plus tard, Gabriel Garran. Il participera aussi aux premières créations de l'*Impromptu de l'Alma* et des *Chaises* de Ionesco, à celle des *Possédés* d'Albert Camus et des *Paravents* de Jean Genet. Après avoir travaillé pour le théâtre de boulevard, la télévision et le cinéma, en 1980 devient pensionnaire de la Comédie-Française.

[22] Claude Lochy (1929-1991) sera l'un des acteurs qui participera à la plus grande partie des créations de Roger Planchon, après avoir écrit la première pièce contemporaine présentée par Gilbert, Planchon et Mottet, *Les Chemins clos*. Il deviendra sociétaire de la Comédie-Française en 1989, participant aussi à la création de *La Vie de Galilée* d'Antoine Vitez en 1990.

[23] Mise en scène de Jacques Copeau, le 25 janvier 1922 au Théâtre du Vieux-Colombier.

[24] Les quelques coupures de presse se référant aux premières expériences de cette troupe conservées dans le fonds Planchon de la Bibliothèque nationale de France, dont certaines ont été publiées par Bataillon, semblent confirmer que très tôt c'est le talent de Planchon qui est le plus remarqué (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Faust* – Presse », 4-COL-

création de *La Mort joyeuse*[25] sont péremptoires sur ce point. À ces voix, s'ajoute celle d'Isabelle Sadoyan[26], qui rejoint la troupe en 1950[27]. Dans un reportage de 1978, elle affirme très nettement que « […] on a eu une chance extraordinaire, les aspirants acteurs que nous étions tous, […] c'est le talent de Roger, il n'y a aucun doute là-dessous, dès le premier spectacle ça se voyait[28] ». Enfin, lorsque Michel Vinaver à la mort de Planchon n'hésite pas à le comparer à un héros de la mythologie grecque – « à la fois sans peur et pragmatique. Achille et Ulysse d'un seul tenant[29] » – on pourrait être tenté d'interroger le « charisme premier » de ce jeune homme de théâtre pour comprendre, à l'aide des catégories proposées par Max Weber, la « qualité extraordinaire[30] » attribuée à ce jeune « chef ». Tous ces témoignages en effet indiqueraient en l'autodidacte Planchon un homme investi d'un « charisme personnel » tout à fait parallèle à celui que l'on peut constater chez le *self-made man* que « le mode de pensée américain des origines (puritain) valorisait[31] ».

Certes, la réflexion de Weber pourrait aider à comprendre l'influence d'un « chef » de troupe sur sa compagnie. Le risque serait cependant de répéter le récit posthume se concentrant sur le seul « charisme » de Planchon. D'ailleurs, si l'on revient aux deux premiers spectacles de cette « bande », Lochy et sa première pièce semblent montrer l'importance d'un acteur de la troupe qui, très bientôt, deviendra non seulement le musicien des spectacles présentés par la « bande » mais aussi l'adaptateur des premières pièces du répertoire. Pour synthétiser les premiers pas de ce groupe de

112 (33,3), en particulier l'article de René Fontanet du 29 et 30 novembre 1950 paru sur *Lyon-Spectacles* et cité par Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.*, p. 59).

[25] Guillaud est en effet persuadée qu'ayant sollicité Planchon pour aider l'une de ses élèves à préparer cette pièce, elle aurait vu, pour la première fois dans sa vie, naître sous ses yeux un metteur en scène. Mottet est du même avis, déclarant avoir vu en Planchon aux prises avec Evreinov un metteur en scène « aussi grand que… Barrault ! » *(Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.,* p. 29 et 31. Le témoignage de Guillaud est contenu aussi in *Roger Planchon*, Introduction et choix des textes de Michel Bataillon, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2016, p. 18).

[26] Isabelle Sadoyan (1928-2017) sera, avec son époux Jean Bouise et Claude Lochy, l'une des membres parmi les plus fidèles des troupes dirigées par Planchon. Après avoir participé à la totalité des mises en scène du Théâtre de la Cité et des premières années du TNP-Villeurbanne, elle jouera dans les créations de metteurs en scène tels que Jorge Lavelli, Charles Tordjman ou Christian Schiaretti, s'affirmant aussi bien dans plusieurs rôles à la télévision qu'au cinéma.

[27] Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.*, p. 42.

[28] Isabelle Sadoyan, « Entretien avec Roger Planchon 1ère partie : une histoire d'amour », émission produite par Antenne 2, présentée le 30 juillet 1978 [en ligne : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpb78054882/entretien-avec-roger-planchon-1ere-partie-une-histoire-d-amour, consulté le 8 décembre 2021] minutes de 11:18 à 12:05.

[29] « Souvent, et c'est le cas de Planchon, un héros peut être à la fois sans peur et pragmatique. Achille et Ulysse d'un seul tenant. Les caractères diffèrent. Mais ce que tous les héros ont en commun, c'est une certaine dureté, avec eux-mêmes comme avec les autres. Nécessairement. Et un destin solitaire, aussi entourés qu'ils soient, aussi aimants, et aimés, qu'ils soient. » (Michel Vinaver, « Hommage à Planchon », *Journal Théâtre Ouvert*, n° 27, printemps-été 2010, disponible en ligne : http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/hommage_corr_planchon_vinaver.pdf, consulté le 3 juin 2020).

[30] Au sujet de ces références, il faudrait renvoyer à plusieurs textes de Max Weber ou de celles et ceux qui ont commenté sa pensée. Nous renvoyons, du moins, à Max Weber, *La Domination*, Paris, La Découverte, 2013, en particulier la dernière section consacrée à « L'État et la hiérocratie ». Des extraits de ces textes ont parus sur les pages de la *Revue française de science politique*, n° 63, 2013 p. 463-486.

[31] Max Weber, « La transformation du charisme et le charisme de fonction », *Revue française de science politique*, n° 63, juin-août 2013 [1913], p. 483.

jeunes acteurs nous pouvons plutôt faire référence aux mécanismes qui concourent à la formation d'une troupe dans laquelle Planchon découvre et impose ses qualités, en somme aux mécanismes.

Ne s'agissant pas de relater ou même d'analyser les *res gestae* d'un « chef charismatique », les seules qualités de Planchon nous intéresse moins que le parcours, collectif, qu'il entreprend en ces années de formation avec les autres membres de sa « bande » en découvrant ses qualités et en les mettant à l'épreuve. De ce point de vue, la deuxième date qui marque le début de ce parcours est celle du 17 mai 1950, à savoir la date de naissance de la compagnie Que vlo-ve ? Le nom de cette troupe d'amateurs est celui d'un « héros d'un récit rural sauvage de *L'Hérésiarque*[32], [Planchon et ses camarades] se mettent [donc] sous le signe de Guillaume Apollinaire[33] ».

Le premier pas de la troupe d'amateurs qui vient de naître est celui de se présenter à des Concours des Jeunes Compagnies[34], le dispositif qui sera un véritable tremplin pour de nombreuses formations théâtrales, notamment en province. En 1950, ils gagnent en effet le troisième prix du Concours national du Théâtre universitaire et amateur de Mâcon, avec une œuvre burlesque inspirée de Courteline et Labiche et autres, *Bottines, collets montés, parade burlesque 1900*[35]. Probablement poussés par une reconnaissance qui vient du public et du Conseil régional de la ville de Mâcon, ils décident, sous impulsion de Planchon, de devenir troupe professionnelle[36]. Ce sera pourtant Lochy qui le 23 février 1951 « se porte candidat à la licence d'exploitation d'entreprises de spectacle[37] » car Planchon n'a pas encore eu ses vingt-et-un ans. Cette « bande », devenue très tôt une troupe professionnelle, se présente ainsi au monde avec des expériences composites et pragmatiques : une pièce du théâtre d'art telle celle d'Evreinov, une création originale (la pièce de Lochy) et un burlesque qui permet d'atteindre un large public et de se souder en tant que groupe.

Or, pour comprendre par quels chemins Planchon devient le metteur en scène de cette compagnie, il est absolument décisif de prendre en considération les stages au sein de différents Centres d'Éducation populaire car, comme l'explique Bataillon, ce réseau est capital pour la naissance d'une nouvelle génération d'artistes en cet après-guerre. En 1949, à la suite d'un stage

[32] Guillaume Apollinaire, *L'Hérésiarque et Cie*, Paris, Stock, 1910, [réédition chez Sillage, Paris, 2016].
[33] Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.*, p. 33-34.
[34] Il faut souligner l'importance de la création de ces Concours des Jeunes Compagnies voulus, dès 1946, par la sous-direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation nationale, à savoir par Jeanne Laurent, qui, comme cela a été maintes fois souligné et comme nous le verrons plus loin, impulsera une première politique de décentralisation théâtrale. Ces concours ont joué un rôle essentiel, non seulement pour l'aide financière qu'ils fournirent aux troupes gagnantes, mais surtout pour la reconnaissance et la visibilité qu'ils donnèrent à des formations qui, dans plusieurs cas, se proposaient légitimement comme candidates à une action de décentralisation théâtrale.
[35] Il faut remarquer qu'un document du Théâtre de la Cité daté à l'année 1963 indique qu'ils reçoivent le « prix des Jeunes Compagnies » grâce à la pièce *Les Chemins clos* de Claude Lochy (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Ronéo 1960-1963 », fiche de présentation des membres de la compagnie donnée au public et à la presse, 4-COL-112 (1482)).
[36] Selon l'analyse de Bataillon, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.,* p. 34.
[37] *Ibidem,* p. 59

à Terrenoire qui lui permet de travailler sur *Fuente ovejuna* de Lope de Vega avec Mottet et Gilbert et de rencontrer Isabelle Sadoyan, aux « vacances de Noël 1949-1950, Planchon participe à un stage de mise en scène à Marly-le-Roi[38] » sous la direction d'Henri Cordreaux[39]. Nous pouvons faire l'hypothèse que c'est en cette conjoncture précise que Planchon entame son premier apprentissage de la mise en scène.

Sans nul doute, ces rencontres sont pour toute la compagnie une occasion de formation bienvenue. C'est par exemple dans le bourg de Romagne, en août 1950, qu'ils font la connaissance d'Aristophane grâce aux *Oiseaux* de Shakespeare, grâce au *Songe d'une nuit d'été*[40], mais grâce aussi à celui qui deviendra un pilier de la compagnie : Jean Bouise[41]. L'équipe qui dirige ces formations est aussi composée par Jean Rouvet et Hubert Gignoux, le premier confiant à Bataillon de se rappeler très bien de Planchon et de son attitude « terroriste[42] ». En ces années celui-ci est en effet sous le choc de la lecture d'Artaud, de ses poèmes surtout, par lesquels il se peut qu'il mesure l'enseignement de ses premiers « maîtres ».

Voici pour le moins circonscrit le périmètre qui définit l'espace et le temps de la première formation d'une compagnie et de son metteur en scène. Difficile d'indiquer clairement, au-delà des témoignages souvent mentionnés, les raisons objectives qui portent Planchon à s'imposer en tant que chef de troupe. Avant 1952, aucune note de mise en scène n'est directement présente dans les sections du fonds Planchon qui conservent les traces de cette première « Compagnie itinérante (raison sociale : 15, quai Saint-Antoine)[43] » qui porte le nom de Théâtre de la Comédie. Cependant, nombreuses seront les notes et les croquis qui montreront le travail acharné de Planchon sur d'autres pièces. L'association qui naît en septembre 1950 conformément à la loi 1901 devient vite, en tout cas, un « système coopératif [organisé en fonction d'un] partage égalitaire des déficits et

[38] Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.,* p. 37.

[39]Henri Cordreaux (1913-2003) commence sa carrière théâtrale avec Léon Chancerel et Les Comédiens routiers. Il la poursuit après 1945 en s'engageant avec Hubert Gignoux dans l'Éducation populaire et dans l'organisation de stages (aussi avec la contribution d'André Crocq et de Jean Rouvet) ou d'associations théâtrales en Algérie (*cf.* le portrait de cet homme de théâtre dressé par l'universitaire algérien Hadj Miliani, en ligne : https://milianihadj.wordpress.com/2020/09/24/henri-cordreaux-un-compagnon-exemplaire-du-theatre-algerien/, consulté le 19 septembre 2021).

[40] Alors que pour cette pièce de Shakespeare nous pouvons établir qu'elle sera jouée par Planchon et les autres stagiaires sous la direction d'André Crocq le 1er septembre 1950, aucune trace n'a été trouvée de la création de l'œuvre d'Aristophane.

[41] Jean Bouise (1929-1989) est un acteur dont seront toujours soulignées deux qualités : son sens du comique et son extrême générosité. Il sera le compagnon de route de toutes les expériences de Planchon jusqu'à son départ, comme Planchon le souligne dans un « Hommage à Jean Bouise » lu lors de ses obsèques en juillet 1989 (*cf. Apprentissages. Mémoires, op. cit.*, p. 573-579). Sa carrière sera intense autant que sa passion théâtrale et cinématographique, cela malgré son départ prématuré. Il interprétera plusieurs rôles dans des œuvres filmiques de réalisateurs tels Jean-Jacques Annaud, Claude Lelouch, Konstantinos Costa-Gravas ou Luc Besson, après avoir participé au tournage de l'œuvre de Mikhaïl Kalatozov *Soy Cuba* en 1963 et à l'œuvre première de René Allio *La Vieille dame indigne* présentée en 1965.

[42]Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.,* p. 37.

[43] BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 cotes de (32,1) à (41).

des bénéfices[44] ». Autour de ce mode de production, le Théâtre de la Comédie commence à se constituer un premier répertoire. Plus précisément, il songe à le faire, prenant contact avec des auteurs tels Genet, Cocteau ou René Char, mais pour des raisons liées aux manques d'une salle et de moyens financiers – détaillées par Bataillon[45] –, ils ne jouent en réalité qu'une petite partie des pièces qu'ils répètent.

Sans doute, il conviendra d'examiner plus en détail le répertoire de cette compagnie. Il est tout de même remarquable que le choix de dédier l'adaptation de *The Tragical History of Doctor Faustus* de Marlowe à Antonin Artaud, de jouer cette œuvre en diptyque avec le *Hamlet* de Kyd[46] ou de monter, plus tard, l'œuvre de René Char *Claire*[47], ce sont des choix qui correspondent déjà au goût très personnel de Roger Planchon. C'est dans tous les cas lui qui, en cette conjoncture marquée par le nomadisme et le manque d'argent, insiste auprès de Jean Cocteau pour obtenir l'autorisation de jouer son Antigone, son Œdipe roi et son Orphée tout en sachant que la troupe, en réalité, ne pourra pas présenter ces pièces[48].

Or, un témoignage bien plus tardif d'Isabelle Sadoyan pourrait permettre de cerner *à minima* les conditions dans lesquelles Planchon opère en tant que jeune metteur en scène et se fait progressivement « chef » de ce groupe. Dans un entretien publié en 2013, elle revient sur les premières années de travail dans cette compagnie :

> Nous travaillions le matin ailleurs pour gagner notre vie, en tout cas, pour manger… Nous étions épuisés par le travail… Les répétitions de Roger étaient très exigeantes, ça c'était exceptionnel comme travail… *Elles étaient très fatigantes, parce qu'il apprenait aussi la mise en scène avec nous qui étions comédiens débutants*… Nous avons tous travaillé en même temps, nous avons appris le métier tous ensemble ! Y compris Robert Gilbert je suppose, avec les papiers, lui qui n'était pas formé pour être administrateur ! (rires) C'était un comédien burlesque extraordinaire… Ce sont deux personnes, deux autorités extraordinaires, Roger et Robert ; l'un ne pouvait pas obéir à l'autre. C'est pour cela que Robert a dit : « je préfère m'occuper de l'administration, je suis mon patron dans l'administration »… mais c'était pour la bonne cause, c'était très bien[49].

Constater avec Sadoyan que Planchon apprend entre 1949 et 1956 la mise en scène n'est pas uniquement relever une évidence dans la mesure où, d'abord, le souvenir de cette femme de théâtre met en relief l'importance du travail collectif d'autoformation accompli par toute la troupe. C'est

[44] Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.*, p. 59.
[45] *Ibidem*.
[46] Œuvres présentées, à Lyon, le 23 novembre 1950, dans une mise en scène de Roger Planchon et grâce à une adaptation que Claude Lochy réalise à partir de la traduction de Georges Roth.
[47] Pièce créée le 27 mars 1952 à Lyon, salle Saint-Hélène.
[48] Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume I, *op. cit.*, p. 64. Le fonds Planchon conserve les deux lettres de Roger Planchon envoyées à Jean Cocteau ainsi qu'un brouillon de lettre, non envoyée et sans date, écrite par Claude Lochy, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Antigone*, *Oedipe-roi*, *Orphée*, de Jean Cocteau, 1951 : correspondance », 4-COL-112 (39).
[49] Isabelle Sadoyan, Inès Guégo-Rivalan, Iara Fonseca et Flora Souchier, « Matériau brut, mémoire vive », *Agôn*, *Enquêtes*. *Souvenirs de théâtre, TNP* [mis en ligne le 01 juillet 2013 : http://journals.openedition.org/agon/2629, consulté le 19 avril 2019]. C'est nous qui soulignons.

donc à l'intérieur d'une pratique collective et plurielle qu'une vocation à la mise en scène surgit. Ensuite, la deuxième partie de cette déclaration pointe, indirectement, l'attitude de « patron » de Roger Planchon. Certes, Sadoyan reconstruit *à posteriori* le parcours de Planchon. Gilbert abandonne la pratique de l'acteur en raison de la force de la direction de Planchon, de sa personnalité donc, mais pour la « bonne cause » de la compagnie. Sadoyan, ainsi, ouvre pour nous une fenêtre sur une réalité difficile à reconstituer en détail mais dans laquelle la direction de Planchon s'impose autant comme une nécessité que comme le résultat, plus ou moins accepté – on ignore à quel degré –, par les autres membres du Théâtre de la Comédie. Enfin, le sentiment d'œuvrer ensemble pour une cause commune rassemble cette troupe, aide ses membres à faire face à toute difficulté et semble les conduire à se réunir autour d'un chef et metteur en scène qui se forme avec et grâce à eux.

I.2 Le Théâtre de la Comédie : une troupe et un répertoire à Lyon dans les années 1950

La genèse qui conduit à la naissance, le 30 décembre 1952, d'une salle de cent places au fond d'une « traboule[50] » lyonnaise située au 3, bis Rue des Marronniers est complexe, marquée par l'« épuisement » – moral autant que physique – dont parle Sadoyan et qui a été décrite avec précision par Michel Bataillon[51]. Comment appréhender de manière synthétique cette naissance ? Il se peut que la problématique du répertoire permette de répondre à cette question. Une analyse des raisons du choix et de la spécificité de celui-ci, en effet, peut servir à résumer le mode d'œuvrer, les difficultés et les ambitions à partir desquelles cette compagnie se structure et obtient ses résultats.

La question du répertoire se tisse, par ailleurs, avec celle des références et des exemples auxquels la troupe peut s'inspirer. Il faut donc revenir, d'abord, à l'exposition « Hommage à Jacques Copeau et Charles Dullin » que le tout juste né Théâtre de la Comédie construit avec ses propres mains dans l'ex-Chapelle du Lycée Ampère et sous le patronage de Travail et Culture[52]. Dans *La République* du 15 mars 1951, Jacques Fontaine écrit que

> Roger Planchon et ses amis du Théâtre de la Comédie [n'ont] pas la prétention de nous révéler un aspect inconnu de Dullin et de Copeau, ils ne [bâtissent] pas une thèse. Leur but [est] plus

[50] Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.,* volume I, p. 107.
[51] « Le chantier va durer un an et demi et […] la Compagnie aura 12 millions de dette », (*Ibidem*, p. 104).
[52] De cette importante association et sur son histoire lyonnaise nous parlerons brièvement plus loin, *cf. supra* II.1.1 La naissance du Théâtre de la Cité – *L'implantation à Villeurbanne*.

> simple et plus émouvant : nous faire connaître et aimer les maîtres dont ils ont la fierté, la joie, de se réclamer[53].

L'émotion provoquée dans le jeune Planchon en réaction aux performances de Charles Dullin, surtout de ses lectures et conférences, a été plusieurs fois soulignée par Planchon lui-même[54]. Pour ce qui concerne Copeau, en revanche, Bataillon n'a pas tort d'émettre l'hypothèse que son influence se mesure peut-être déjà avec *La Mort joyeuse* mais surtout avec la première version de *La Nuit des Rois ou Ce que vous voudrez*[55]. En réalité, c'est aussi aux mises en scène de Vilar, en partie passeur de l'héritage esthétique du Cartel pour la génération d'après-guerre, que nous pouvons comparer cette mise en scène et ses reprises[56]. C'est qu'en ces années, en ces hommages autant qu'avec ces premières mises en scène, Planchon et sa troupe cherchent sans doute à renouer un lien avec la génération du Cartel. Comme l'a très bien souligné Bernard Dort, « [a]u lendemain de la Libération, le théâtre français rêve de l'entre-deux-guerres. Il en retrouve les hommes, les structures, les pratiques. […] le changement est pourtant [déjà] à l'œuvre[57] ». Les horreurs de la guerre, les dégâts matériels engendrés et la volonté de reconstruire le monde ont en fait en partie dissout ce lien[58].

Néanmoins, dès la deuxième moitié des années 1970, Planchon commencera à révéler aussi l'importance pour lui d'avoir assisté à *L'École des femmes* mise en scène par Jouvet : « [S]i j'ai après fait des classiques, je le dois profondément à Louis Jouvet[59]. » La dette que Planchon reconnaît envers Jouvet n'explique pas comment et avec quelle intention il mettra en scène ces classiques. Finalement, ces déclarations témoignent plutôt de la façon avec laquelle Planchon

---

[53] Coupure de presse conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Exposition Dullin-Copeau », 4-COL-112 (38).

[54] Au cours du troisième des dix entretiens que Jean Mambrino réalise en 1977, publiés sur la revue *Esprit* d'abord, ensuite diffusés intégralement en 1989 et intitulé « C'est souvent évidemment le comédien qui porte le théâtre », Planchon, épris par une véritable émotion, affirme : « Rarement un acteur m'a donné le sentiment de vérité que donnait Dullin sur un texte. » (*À voix nue*, diffusion du 3 et 4 octobre 1989, disponible en ligne : Roger Planchon : "C'est souvent évidemment le comédien qui porte le théâtre" (franceculture.fr), consulté le 8 décembre 2021). *Cf.* aussi *Apprentissages. Mémoires*, *op. cit.*, p. 600-606.

[55] Mise en scène le 3 juin 1951 au parc de la tête d'Or de Lyon

[56] *Cf. infra* II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une praxis en gestation – *Comment Brecht a remplacé Vilar : petit essai de philologie et de comparaison théâtrale entre « deux Shakespeare ».*

[57] Bernard Dort, « L'Âge de la représentation », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 961.

[58] Dort indique en effet dans les trajectoires de Dullin, expulsé du Théâtre Sarah-Bernhardt (devenu Théâtre de la Cité sous l'Occupation) à la suite d'une indigeste campagne de diffamation menée par Jean-Jacques Gautier, de Baty, qui se consacre à l'art de la marionnette, de Jouvet, qui retrouve le Théâtre de l'Athénée mais ouvre ses portes à Jean Genêt et à ses *Bonnes* et, enfin, du couple Renaud-Barrault, qui quittent la Comédie-Française pour s'installer au Théâtre Marigny, « [l]e sentiment d'un changement [qui] s'impose progressivement. » (*Ibidem*, p. 962).

[59] *À voix nue*, diffusion du 3 et 4 octobre 1989, *op. cit.*

prépare sa future carrière à la fin des années 1970 ou 1980 à partir d'une reconstruction de son propre parcours et de ses dettes envers ses ainés[60].

Il importe maintenant de comparer ces influences probables, révélées ou reconstruites par Planchon lui-même, avec la composition du répertoire que le Théâtre de la Comédie se forge en ces années. Au gré de plusieurs rencontres fondamentales, des difficultés économiques et du besoin de défendre une conception dramatique alternative, cette troupe arrivera à affirmer que

> [l]e théâtre bourgeois actuel, par la voix de ses représentants, cherche d'une manière ou d'une autre à nier toute évolution. Nous qui sommes prisonniers ou étouffés par son système, nous tentons au moins de combattre ce fait, sur le seul plan où nous pouvons le faire : le choix des pièces. […] Il est bien évident qu'un Molière annexé par la bourgeoisie (on voit même des auteurs de « boulevard »se réclamer de lui) nous est du même coup refusé, et n'a plus, pour nous, le caractère d'urgence qu'il a pu avoir. En un mot, leurs classiques, ne sont pas les nôtres[61].

Ces mots témoignent d'un processus de maturation de Planchon et de sa troupe obtenu, bien sûr, grâce à la découverte de Brecht, qui est décisive, qui a été plusieurs fois soulignée et que nous ne manquerons pas d'analyser dans son influence sur le travail de Planchon. Mais avant cette révélation, le Théâtre de la Comédie, de la saison 1951-1952 à la saison 1953-1954, essaie de bâtir un répertoire fondé sur une alternance très claire : à une grande pièce classique peu ou pas connue (telles *Les Joyeuses commères de Windsor*[62], *La Vie est un songe*[63]ou la *Cruche cassée*[64]), suit une

---

[60] « Cette *École des femmes* me hante. Périodiquement, ce spectacle clair, lumineux, refait surface. […] Jouvet m'a ouvert l'appétit du côté des classiques. Il m'a appris à recevoir les mots anciens. Grâce à Jouvet, quelquefois Molière, Racine et Marivaux m'ont refilé, le matin, le manuscrit sur lequel, hier au soir, ils ont écrit le mot fin. […] J'ai connu Jouvet derrière la rampe. Je n'ai pas, avec lui, échangé un seul mot. Mais j'ai VU son travail de metteur en scène et je l'ai VU jouer Arnolphe. Depuis, il est mon Commandeur. Les soirs de « première », derrière un pendrillon, l'œil malicieux, il me rappelle que, bientôt, nous soupons et que la soupe sera à la grimace si, dans mes spectacles, je n'ai pas su me tenir. » (Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires*, *op. cit.*, p. 596). La tournée à laquelle Planchon assiste avec Robert Gilbert doit sans doute être celle avec laquelle Jouvet et le Théâtre de l'Athénée, du 22 février au 25 juin 1950, traversent la France, la Belgique, les Pays-Bas, le Portugal, l'Espagne, l'Algérie, la Tunisie et enfin la Suisse. L'*École des femmes* y est jouée en diptyque avec *Knock* et à ce sujet Planchon est aussi bien attentif à expliquer l'importance du jeu de Jouvet dans Arnolphe pour sa propre conception de l'art de l'acteur qu'expéditif envers Jules Romain, *Knock* n'étant plus une pièce à même de retenir l'attention de deux jeunes gens au début des années 1950. Grâce aux documents sonores conservés dans les fonds de la BnF, il nous est possible d'écouter l'intégralité de cette performance de Louis Jouvet, *Molière - L'Ecole des femmes (partie 1)* et *Molière - L'Ecole des femmes (partie 2)*, « Louis Jouvet et sa compagnie dramatique », Collection BnF Librairie Sonore, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=eVCk1QPBQIg et https://www.youtube.com/watch?v=tJBNY1FXMBg, 2014, consulté le 24 septembre 2021].

[61] Extrait de l'éditorial, non signé mais écrit par Roger Planchon, du numéro 3 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, novembre 1955, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, volume I, p. 205. Cette publication mériterait, par ailleurs, d'être analysée dans le détail, au vu de sa qualité matérielle et intellectuelle aussi bien que pour la fonction de propagande du Théâtre de la Comédie et de sa mission culturelle. Ce n'est pas un hasard, en ce sens, que dans une demande de subvention adressée en 1954, cette édition soit mise en valeur à côté de l'originalité et qualité du répertoire que présente la troupe (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Demande de subvention dactylographiée et annotée », 4-COL-112 (10,1).

[62] Pièce de Shakespeare mise en scène par Roger Planchon dans une traduction de Pierre Messiaen les 7 et 8 février 1952, dans la Salle Sainte-Hélène de Lyon.

[63] Pièce de Calderon de la Barca, mise par Roger Planchon dans une adaptation d'Alexandre Arnoux à Tournon-sur-Rhône le 26 mars 1952.

[64] Pièce de Heinrich von Kleist, mise en scène par Roger Planchon dans une adaptation d'Arthur Adamov au Théâtre de la Comédie de Lyon le 20 avril 1954.

œuvre plus contemporaine (telle que *La Balade du Grand Macabre*[65], *Le Sens de la marche* ou *Le Professeur Taranne*[66]). Les burlesques, *Rocambole*[67], *Les Rocambolesques Aventures de Cartouche*[68]ou *Casque d'Or*[69] – parmi d'autres créations de ce genre –, soutiennent financièrement toute l'entreprise. La création de ces divertissements, conçus pour être rentables et pour attirer le public, n'implique cependant pas une chute dans l'engagement de la troupe, au contraire ils lui fournissent un bagage d'expériences et de savoir-faire théâtral fort utile. Même s'il est inévitable que le souci commercial de concevoir, produire et exploiter ces burlesques les empêche de se consacrer exclusivement à leur principale ambition : imposer un répertoire d'art et de création en province.

Les trois axes de travail – burlesques, grands classiques moins connus ou inconnus, œuvres contemporaines – que le premier noyau de la compagnie avait tout de suite expérimentés sont confirmés et renforcés lorsqu'elle cesse sa vie nomade. Cela étant dit, la composition de ce répertoire dit tout à la fois le lien que le Théâtre de la Comédie veut tisser avec le théâtre d'art mais aussi sa distance à l'égard des expériences de l'entre-deux-guerres. En effet, tantôt la recherche du côté des élisabéthains ou du Grand siècle espagnol implique, dans un premier temps, une reprise d'une conception esthétique d'avant la guerre ; tantôt le travail avec Ghelderode ou avec un classique de la modernité tel Kleist fait entrevoir la volonté de chercher un répertoire « nouveau » aussi d'un point de vue plus formel.

En somme, avant qu'éclate, dès 1954 mais surtout après 1955, la revendication consciente d'une nouvelle démarche esthétique, le Théâtre de la Comédie se trouve à œuvrer à partir de deux régimes, celui de l'*exploitation* et celui de la *programmation.* Marco Consolini a montré à quel point le premier régime a jadis hanté autant qu'inspiré les « pères » français du théâtre d'art, les « précurseurs » Antoine, Gémier et Copeau, puis les cadets Dullin ou Jouvet. Mais Copeau, déjà en 1932[70], avait imaginé une possibilité d'échapper aux mécanismes de l'exploitation – donc à l'obligation à ne produire que des succès à exploiter autant que possible – grâce à la programmation en alternance d'un répertoire composite à même « de dynamiser le rapport avec la

[65] Pièce de Michel de Ghelderode, mise en scène par Roger Planchon au Théâtre de la Comédie de Lyon le 18 février 1953.
[66] Pièces d'Arthur Adamov, mises en scène par Roger Planchon au Théâtre de la Comédie de Lyon le 18 mars 1953.
[67] Création du Théâtre de la Comédie de Lyon, mise en scène de Roger Planchon au Théâtre de la Comédie de Lyon le 31 décembre 1952.
[68] Création du Théâtre de la Comédie de Lyon, mise en scène de Roger Planchon au Théâtre de la Comédie de Lyon le 24 décembre 1953.
[69] Pièce dont la paternité est attribuée à Jean-Marie Cérure. En réalité il s'agit d'une création originale de la troupe, qui pour cette création construit une biographie fictive pour le pseudo-auteur de cette farce (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.*, volume I, p. 151). Créé le 23 décembre 1954 au Théâtre de la Comédie de Lyon.
[70] Jacques Copeau, « Pour la sauvegarde du théâtre d'art », *Le Temps*, texte reproduit dans le volume VIII des Registres du Vieux-Colombier, Jacques Copeau, *Registres, VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, Paris, Gallimard, 2019.

tradition et de faire du théâtre le lieu d'une réflexion sur le monde[71] » au-delà de toute contrainte économique.

Le Théâtre de la Comédie cherche assurément à mener un combat qui se considère éthique en raison d'une manifeste ambition esthétique : ainsi, il paraît normal qu'ils s'inspirent des premiers maîtres français de la mise en scène du XX^{e} siècle. Étant une réalité implantée d'une façon stable dans une ville de province culturellement très lointaine de la capitale, cette troupe se trouve prise dans les contradictions d'une pratique artistique soumise, à son échelle réduite, à un système commercial fermé et écrasant. Au sujet du conflit entre le système de l'exploitation et celui de l'alternance, Bataillon relate une anecdote qui pourrait se révéler intéressante même au niveau d'une analyse synthétique comme la nôtre.

En l'automne 1953, le Théâtre de la Comédie arrache la possibilité de participer au Concours national de jeunes compagnies qui a lieu à Paris. En cette occasion, c'est Roger Blin qui devrait interpréter le protagoniste de l'*Édouard II* de Marlowe qui sera adapté par Adamov pour la troupe lyonnaise[72]. Voici la première occasion pour cette troupe de province de « monter » à Paris. Cette création serait une expérience très importante, que Planchon rêve d'accomplir avec Blin, en lui cédant peut-être aussi son rôle de metteur en scène[73]. Toutefois, cet acteur de plus de quarante ans est épuisé par le travail, voudrait quitter les scènes et refuse d'honorer la promesse faite à Planchon. Ici, Bataillon écrit : « Pour sortir de la crise : reprise de *La Nuit des Rois*, escapade en Avignon, et au travail avec *Liliom* […][74]. »

Voilà qu'au milieu des années 1950, une jeune troupe qui a un statut d'entreprise privée et quasiment pas de subventions se trouve obligée à céder au piège de l'exploitation d'un succès déjà rodé, *La Nuit des Rois*, et à tout miser sur une nouvelle création, la pièce de Ferenc Molnár[75]. En cette conjoncture, nous assistons à l'exemple d'une jeune troupe qui, faute de la possibilité de programmer et de poursuivre ses ambitions en direction d'un travail rigoureux pour un contexte d'excellence, se trouve contrainte à exploiter un travail déjà prêt et à tout miser sur une nouveauté pour sortir de l'impasse. Bref, en cette occasion, le Théâtre de la Comédie se trouve dans une

[71] Marco Consolini, « Le répertoire : combat esthétique et combat éthique », *Il Castello di Elsinore*, n° 62, septembre 2010, p. 73.
[72] Cette pièce sera finalement créée le 7 juillet 1954 au Festival Lyon-Charbonnières
[73] Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, volume I, p. 178. Bataillon cite un passage d'un article de Lochy paru dans le mensuel *Les Arts à Lyon* du 1er juin 1953 dans lequel ce dernier révèle que Planchon « avait même proposé [à Blin] de lui céder le pupitre. » (*Ibidem*).
[74] *Ibidem*, p. 178.
[75] Il s'agit de *Liliom*, qui sera enfin mise en scène par Roger Planchon au Théâtre de la Comédie de Lyon le 6 octobre 1953.

situation très dangereuse, car obligée à se réfugier dans le système de l'exploitation et dans les incertitudes d'une nouveauté qui se doit, donc, d'être un succès.

Malgré les nombreuses difficultés d'ordre économique auxquelles ils ne peuvent répondre qu'avec le travail acharné, des paris risqués et des burlesques, le Théâtre de la Comédie est une jeune entreprise théâtrale qui vit pleinement le renouvellement du milieu des années 1950.Aussi la première ébauche de décentralisation voulue par Jeanne Laurent alimente l'ambition du Théâtre de la Comédie d'imposer un répertoire « nouveau ».

De ce point de vue, les membres du Théâtre de la Comédie, tout particulièrement Planchon et Gilbert, savent bien que les subventions de la mairie de Lyon et, en conséquence[76], du sous-secrétariat aux Beaux-Arts sont indispensables. En relation à ces aspects économiques et politiques, le répertoire est un gage d'innovation qui doit permettre à cette réalité de province de s'insérer dans un courant de renouveau plus vaste, même si les pièces à succès et populaires ne peuvent pas être abandonnées. Or, la conscience même de la difficulté de prospérer sous ce régime commercial, pourtant en voie de transformation, explique la réaction de Planchon à l'annonce du limogeage de Jeanne Laurent en 1952, bien enregistrée par Bataillon[77]. Ce jeune metteur en scène s'exprime, sur la presse lyonnaise, à la fois en défense de cette fonctionnaire et contre le coup d'arrêt que son éviction risque d'engendrer pour nombre de troupes de province.

En effet, l'interruption soudaine de cette expérience, qui a rendu possible l'implantation des premiers Centres dramatiques sur le territoire national, fait comprendre au jeune metteur en scène que c'est dans le courant de la décentralisation qu'il faut que le Théâtre de la Comédie s'insère pour survivre. En somme, nous ne pouvons pas savoir si les jeunes Mottet, Planchon, Lochy et Gilbert aient vraiment prêté le serment de dévotion à cette cause comme l'indique le récit de Planchon. Sans doute, ils prennent vite conscience que seulement l'interventionnisme éclairé des Institutions peut sauver le théâtre d'art et de création qu'ils veulent implanter à Lyon. S'ils étaient contraints à œuvrer dans un cadre privé du régime d'exploitation de spectacles, ils seraient obligés, tôt ou tard, soit à quitter la province pour la capitale, soit à arrêter leur activité.

Pour notre résumé des premières années de formation d'une compagnie et de son metteur en scène, il y a un autre élément à mettre immédiatement en jeu, à savoir l'apport de tous les membres de la troupe à la création des œuvres scéniques que Planchon apprend à construire. La mise en place et à l'épreuve d'un répertoire spécifique coïncide, en effet, avec un fonctionnement collectif

[76] Bataillon explique que Planchon et Gilbert sont conscients du fait que l'obtention de subventions de la part de la municipalité entraîne automatiquement une intervention conséquente de la part du ministère de leur tutelle (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.,* volume I, p. 113-119).
[77] *Ibidem,* p. 123.

imposant aux comédiens de s'improviser machinistes ou régisseurs et vice-versa[78], dans une troupe qui désormais réunit, plus ou moins régulièrement, entre neuf et douze membres. Le travail sur les décors entamé au Théâtre de la Comédie avec Pierre Doye[79], avec Louis Ciréfice[80], plus tard avec Jean-Louis-Jules Bertin[81], ou bien celui sur les costumes avec Isabelle Sadoyan, en raison de son passé de couturière, semble se configurer comme un grand moment d'expérimentation collective de la machine théâtrale. De la même manière, la complicité intellectuelle que Planchon noue avec Max Schoendorff, sa profonde culture et son amour pour la littérature surréaliste ou allemande, est centrale pour approcher des dramaturgies peu connues[82].

L'œuvre du Théâtre de la Comédie ressemble, en définitive, à un grand essai, au sens étymologique du terme, du théâtre. C'est puisant dans le cœur des dramaturgies qu'elle traverse que la troupe cherche à forger son identité. Il se peut, toutefois, que la confrontation avec d'autres expériences, avec des « exemples », avec des « professeurs » ou avec des « prophètes » se révèle davantage décisive.

[78] *Ibidem*,p. 90.

[79] Formé à l'école de Beaux-Arts de Lyon, en 1952, il quittera sa collaboration avec Planchon pour fonder un atelier d'architecture.

[80] Louis Ciréfice (1927-2013) entre dans la compagnie à la saison 1951-1952 en tant qu'acteur avant de devenir le décorateur d'une partie des spectacles du Théâtre de la Comédie tels *Aujourd'hui ou Les Coréens* de Vinaver. Dans les années 1960, il interprétera des rôles à la télévision et mettra en scène sa première pièce de théâtre en tant que metteur en scène, *Le diable au village ou La sorcière d'Edmonton* de Thomas Dekker, mise en scène le 11 juin 1960 au Centre dramatique du Sud-Est. En 1970, il rejoindra, d'abord, le TNS, puis le Théâtre populaire jurassien.

[81] Il sera l'un des décorateurs qui collaboreront avec Planchon dès la création de *Liliom* et jusqu'à celle des *Trois Mousquetaires*. Il va créer, aussi, le logotype du Théâtre de la Cité, *cf.* Jean-Louis-Jules Bertin, « La marque du théâtre », *Le Théâtre dans la Cité*, numéro 1, octobre-novembre 1957, p. 26-27.

[82] Pour un portrait de Max Schoendorff (1934-2012), peintre et intellectuel lyonnais, ainsi que pour un aperçu de son rapport avec Planchon, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.*, volume I, p. 134. C'est par exemple sur les pages de la revue bimensuelle *Résonances* que Schoendorff écrit des textes de présentation de certaines créations du Théâtre de la Comédie. Plus globalement, si le travail de Schoendorff en ces premières années de vie de la compagnie, qu'il rejoint en 1950, est celui du *dramaturgantelliteram* de la troupe, le rapport avec Planchon semble être très intime, Schondoerff partageant avec l'autodidacte Planchon une commune passion culturelle mais en lui fournissant aussi un cadre solide à partir duquel approfondir ces premières découvertes. Il est en ce sens à remarquer que pour la mise en scène d'une pièce telle que *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, centrale pour toute la troupe comme nous le soulignerons bientôt, c'est Alphonse Schoendorff, père de Max et professeur agrégé d'allemand, qui négociera avec le Berliner Ensemble – directement avec Brecht donc – les droits de représentation de cette œuvre. *Cf.* aussi la thèse de Martine Zeraffa, *Max Schoendorff (1934-2012) : l'atelier, laboratoire de l'œuvre*, Soutenue publiquement le 7 décembre 2018, sous la direction de Laurent Baridon, auprès de l'Université Lumière – Lyon 2. Le mérite de Bataillon est aussi, dans tous les cas, d'indiquer plus globalement le contexte intellectuel dans lequel la troupe se forme, en évoquant des revues telles que *K*, *L'Arbalète* ou la déjà mentionnée *Résonances* : instruments qui nourrissent la formation de toute la troupe et qui sont une véritable source d'inspiration pour leur travail.

I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud

Les premières étapes de la formation et de l'exploitation d'un répertoire que nous avons jusqu'ici esquissées semblent surtout montrer le lien complexe avec une tradition nationale du théâtre d'art. Cette tradition semble fonctionner, d'un côté, en tant que source d'inspiration et, de l'autre, en tant que modèle à mettre en question. Or, cette mise en question de l'héritage de l'entre-deux-guerres commence en réalité par une étude de cette même tradition, dont l'exposition hommage de 1951 n'est que le premier indice. Le choix du Théâtre de la Comédie envers des classiques moins connus, voire jamais joués en France, se fait d'ailleurs en écho au renouvellement proposé par Vilar dès 1947 à Avignon. Mais derrière l'effort de Vilar, accompli dans un contexte et à une échelle radicalement différente, le souvenir de Copeau, de Gémier ou du Cartel fait surface.

Si l'on songe aux œuvres de Shakespeare, de Calderon de la Barca ou de ce même Kleist que Vilar redécouvre ou crée pour la première fois en France en ce début d'années 1950, un lien semble s'établir avec le premier répertoire du Théâtre de la Comédie. D'autre part, la difficulté du directeur du TNP à imposer un répertoire contemporain à la masse de son public, confirmée par l'échec de la programmation proposée au Théâtre Récamier dès 1959, alimente, voire justifie le travail dans cette direction de la compagnie lyonnaise[83].

Or, la grande différence d'avec l'*exemple* vilarien réside dans un refus du répertoire national plus classique par la troupe dirigée par Planchon. L'impression globale est que le Théâtre de la Comédie essaie de trouver dans une dramaturgie peu visitée l'inspiration pour découvrir sa propre, voire une autre évolution esthétique. L'argument militant de 1955, expliquant qu'un « Molière annexé par la bourgeoisie[84] » ne peut finalement pas trouver sa place à la rue des Marronniers, est certes fils de la découverte, « révolutionnaire », du théâtre de Brecht comme nous le verrons bientôt. Mais en réalité, cet argument sert bien davantage de justification à une quête de nouvelles

[83] Au sujet de la création au TNP des œuvres des auteurs classiques déjà mentionnées, mais aussi des créations de *La Mort de Danton* de Bûchner, de l'*Éric XIV* de Strindberg, de *Roses rouges pour moi* de Sean O'Casey et de *Nucléa* de Pichette, Dort affirme que « [Vilar] élargit le répertoire français tel que la Comédie-Française de l'époque le concevait ; il le double d'un répertoire étranger, pour l'essentiel en friche. » (Bernard Dort, « L'Âge de la représentation », *op. cit.*, p. 972). Plus globalement, et à la suite des réflexions synthétiques de Dort, Consolini a souligné plusieurs fois l'importance de la diffusion de la « Collection du Répertoire du TNP », à savoir des « célèbres livrets-programmes contenant l'intégralité des pièces jouées au Palais de Chaillot, vendus sur place au prix habituel d'un programme de l'époque (100 Francs), qui ont constitué l'une des pièces maîtresses de la stratégie de fidélisation du public du TNP, marquant une différence concrète, visible vis-à-vis du commerce théâtral de son époque ». (Marco Consolini, « *Bref* (1955-1972), un journal-modèle pour la décentralisation ? », in Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel (dir.), *European Drama and Performance Studies*, *La Décentralisation théâtrale en revues*, Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 61).

[84] *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 3, *op. cit.*

modalités scéniques qui semble plus profonde. Pour l'instant[85], nous ne pouvons qu'émettre l'hypothèse que si l'exemple de Vilar pouvait permettre de combler le gouffre séparant cette jeune compagnie de l'héritage théâtrale des années 1930, la distance historique de la génération de Planchon d'avec celles « d'avant le déluge[86] » est profonde.

En effet, dès ses débuts, la compagnie du Théâtre de la Comédie, tout en étant bien soucieuse de s'insérer dans le chemin qui vient d'être frayé par Vilar, Dasté ou Gignoux, tente de se forger un répertoire qui soit vraiment le « leur », à savoir un répertoire qui derrière les élisabéthains et Kleist permette d'entrevoir les abymes d'Artaud ou de Kafka[87]. À cet égard, le *Bulletin du Théâtre de la Comédie* se fait l'écho du combat de la troupe. Un bref regard sur cette publication peut être éclairant pour saisir l'identité de la compagnie.

Il s'agit d'un objet dont l'aspect extérieur, très soigné, doit dire tout de suite au lecteur la nouveauté prônée par la compagnie, tout en réaffirmant, dès son titre, son lien avec les autres publications de la décentralisation que voient le jour dans les premiers Centres dramatiques en cette fin d'années 1950. En réalité, au lieu de se limiter à fournir une description des spectacles préparés par le Théâtre de la Comédie, ou d'informer sur l'activité de la compagnie, ce *Bulletin* ressemble plutôt à une revue savante à l'état embryonnaire[88]. En outre, la lecture de ces pages confirme à quel point la problématique du répertoire est étroitement liée à celle des sources d'inspiration de cette troupe et de son metteur en scène. Le premier numéro du *Bulletin*, outre à présenter l'auteur du *Professeur Taranne*[89], reproduit une « Première causerie de Charles

[85] Plus loin, à savoir dès la naissance du Théâtre de la Cité, la confrontation avec Vilar devra être reprise, mais à une échelle différente en raison d'un contexte radicalement nouveau dans lequel Planchon et sa troupe vont opérer.

[86] Bernard Dort, « L'Âge de la représentation », *op. cit.*, p. 961. Derrière cette belle formule de Dort se cache et se révèle toute la différence entre le contexte du théâtre français des années 1950 et celui de l'entre-deux-guerres. Le déluge auquel il fait référence est en somme bien plus réel et concret que symbolique, cette image renvoyant tout à la fois à la volonté des hommes et des femmes ayant survécu à la Deuxième guerre mondiale de retrouver une culture qu'en réalité a été à jamais bouleversée par la guerre. Aux « survivants », donc, de prendre progressivement conscience de la transformation qui s'est produite dans les individus, aussi bien que dans les structures et dans le contexte dans lequel eux-mêmes œuvrent.

[87] La lecture, toujours dans le numéro 1 de mai 1954 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, d'un passage d'un texte de l'écrivain Max Brod intitulé « Kleist Kafka » est éclairante à ce sujet. Ce même texte sera ensuite repris dans le numéro 3 de ce même *Bulletin*.

[88] Cette publication ne se limite pas à fournir le programme des spectacles, enrichi par une explication de l'œuvre présentée sur scène. Imprimée grâce au soutien de l'éditeur lyonnais Audin, elle prolonge et approfondit les problématiques soulevées par les créations de la troupe. De ce point de vue, le *Bulletin* semble avoir l'ambition d'impacter le contexte culturel lyonnais à partir des réalisations du Théâtre de la Comédie. Or, cette même ambition, qu'une lecture de son contenu permet de dégager, semble en partie en décalage avec toutes les autres revues ou les autres journaux publiés par les réseaux de la décentralisation (un réseau qu'en 1954 le Théâtre de la Comédie voudrait rejoindre, un objectif qu'il est encore loin d'atteindre). Le contenu et la morphologie de cette revue ne coïncident d'ailleurs pas avec le modèle des « bulletins » selon la définition donnée par Aude Astier et Sylvian Diaz dans leur étude sur *La Vie du CDE* (*cf.* Aude Astier et Sylvain Diaz, « Accompagner et dépayser la décentralisation. Les publications du Centre Dramatique de l'Est et du Théâtre National de Strasbourg de 1954 à 2018 », *La Décentralisation théâtrale en revues, op. cit.*, p. 47). C'est en effet aux revues littéraires ou poétiques qui reprennent ou commencent leur vie après 1945 qu'il faut songer pour trouver les modèles ayant inspiré cette tomaison, en grande partie due à l'éclectisme de Schoendorff.

[89] Grâce à un article signé par Jean Duvignaud, « Arthur Adamov », *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 1, *op. cit.*

Dullin[90] », un texte que le metteur en scène a conçu pour rendre hommage à son ami et confrère Georges Pitoëff[91]. Si la référence à l'héritage du Cartel apparaît donc dans la publication, force est de constater qu'elle reste au niveau de l'hommage, alors que la trace matérielle du travail de la compagnie sur « son » répertoire nous amène à souligner bien davantage l'influence d'un autre aîné : Arthur Adamov. Ce dernier, justement, est aussi l'adaptateur de *La Cruche cassée* et, dans un article publié sur deux colonnes, retrace la fortune posthume de Kleist[92].

Voilà évoquée à nouveau une autre figure capitale pour la formation de Planchon et de son premier théâtre. Si la confrontation avec Vilar se joue – en ces années – intégralement sur une distance géographique et générationnelle, le rapport avec Adamov est direct et intime. Pour évoquer la rencontre avec celui qui Bataillon n'hésite pas à appeler un « professeur sauvage[93] », il nous faut de revenir quelques années auparavant, plus précisément à la *Rencontre de la jeunesse européenne* qui se déroule du 20 juillet au 6 septembre 1951 sur la rive gauche du Rhin, sur le plateau de la Loreley. Ces rencontres naissent de la nécessité de former une nouvelle génération de femmes et d'hommes pour l'Europe libérale, tout en marquant un coup dans la guerre froide, et culturelle, contre les régimes communistes. Michel Bataillon est le premier à révéler l'importance de cet événement, d'un grand intérêt politique, aussi pour le développement du théâtre européen de la deuxième moitié du XX[e] siècle[94]. Du côté de Planchon et de la « bande »

[90] *Ibidem*.

[91] Il s'agit d'une des causeries que Dullin prépare « pour la radio peu avant sa mort » (Éditorial, *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, n° 1, *op. cit.*). Une partie de ce souvenir, écrit dix ans après la mort de Pitoëff en 1949, est recueilli par Lucien Arnaud, *cf.* « Deux lettres », in *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, coll. « Le Théâtre et les jours », 1952, p. 241-243. Or Arnaud ne publie que la moitié de cette « Causerie » qui devient une « lettre » dans cette étude-hommage éditée dans une collection liée à l'institution dirigée par Vilar (cette édition porte en effet le logotype imaginé par Marcel Jacno pour le TNP). La lecture dans le *Bulletin du Théâtre de la Comédie* de l'intégralité de ce texte dit précisément comment la description de la « vie périlleuse » et difficile de l'artiste de théâtre dressée par Dullin dans son hommage à Pitoëff peut inspirer une jeune troupe semi-professionnelle.

[92] *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 1, *op. cit.* Ce texte, avec une toute petite modification, sera repris intégralement dans le numéro 3 de novembre 1955, à savoir à l'occasion d'une probable reprise de *La Cruche cassée*. Or cette reprise n'est pas décrite dans l'inventaire du fonds Planchon, mais elle est bien indiquée par Michel Bataillon (*cf. Un défi en province*, Volume I, p. 129). Nous pouvons toutefois l'induire aussi grâce à cette publication.

[93] Michel Bataillon, « Un professeur sauvage », *Les Cahiers de la Comédie française*, dossier monographique *Arthur Adamov*, n. 26, hiver 1997-1998, p. 50-59.

[94] Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume I, *op. cit.*, p. 75-85. Bataillon a par la suite continué à enquêter sur ces rencontres, mais il n'a malheureusement pas encore pu ni présenter ni publier les résultats de ses recherches (il a en effet préparé une communication sur la Loreley pour une journée d'étude du Comité d'histoire du ministère de la Jeunesse et des sports organisée par Marie-Ange Rauch et Denise Barriolade, prévue le 19 mars 2020, reportée et finalement annulée pour cause de confinement). Son travail montre très bien comment le contexte géopolitique global permet le croisement d'une génération d'artistes de théâtre de l'Europe occidentale avec un regard, à l'apparence paradoxal, pour ce qui a lieu à l'Est. C'est en réalité la confrontation avec les artistes qui œuvrent dans les régimes soviétiques qui caractérise le plus, à des échelles différentes et à des fins tout à fait divergentes, ce contexte. Comme les études de Bataillon le mettent en lumière, la naissance même de cette *Rencontre* est une conséquence de l'organisation, dès 1947, d'un *Festival mondial de la jeunesse, des étudiants et pour la paix* voulu par les organisations communistes de l'Ouest et de l'Est dont la première édition a lieu à Prague et la troisième, celle d'août 1951, se déroule dans la capitale de la République démocratique allemande, Berlin Est.

qui participe à cet événement, organisé par Jean Rouvet pour ce qui concerne le côté français du camp, cette occasion engendre également la rencontre avec Jean-Marie Boëglin.

Si Bataillon cite les pages de l'ouvrage d'Adamov *L'Homme et l'enfant* pour introduire le début de la relation entre cet écrivain et ce metteur en scène, nous pouvons évoquer quelques lignes tirées d'un document inédit datant de la fin de l'année 1956. Sous le titre « Ma rencontre avec Roger Planchon », Arthur Adamov relate ainsi le contexte où il entend parler pour la première fois de ce jeune lyonnais :

> J'étais en Allemagne, à la Lorelei [*sic*], lors des Rencontres internationales de 1951. Mon ami Jean-Marie Boëglin, qui était alors instructeur d'art dramatique et qui, aujourd'hui, dirige l'école du Théâtre de la Comédie, me dit qu'un ami de lui, nommé Roger Planchon, aurait bien aimé, le jour où il disposerait d'un théâtre, monter une pièce de moi. Les années passèrent. Un jour, un jeune homme entra chez moi, c'était Roger Planchon ; je me liais assez vite avec lui. Il avait quelque chose de grave qui me plût d'emblée, mais je ne savais pas encore de quelle sorte de travail était capable. Je le sus quand il monta le *Professeur Taranne*, je découvris aussi un grand comédien, Galiardin[95].

Dans ce témoignage, qui a la fonction de mettre en valeur la compagnie qui vient d'obtenir la gestion de la salle municipale de Villeurbanne, plusieurs points importants sont résumés. C'est en effet entre l'automne 1951 et la fin de l'hiver 1952 que la première rencontre entre le dramaturge et le metteur en scène doit avoir eu lieu, sans doute à Paris comme présumé par Bataillon. En outre, dans ce récit l'entremise de Boëglin est tout aussi importante, ce dernier devenant d'ailleurs bientôt le directeur de la première et unique école liée à un théâtre dirigé par Planchon ainsi que le rédacteur en chef de la revue *Cité-Panorama*[96]. Le nom de l'acteur Henri Galiardin, protagoniste

[95] BnF, ASP, fonds Planchon, « Théâtre de la Comédie – Présentation », 4-COL-112 (1560).

[96] *Cf. infra* II.1.1 Comment est-elle née, Thèbes aux sept portes ? – *Le public de cette* Cité. Le rapport de cet homme de théâtre et militant avec Planchon sera loin d'être linéaire, et le départ de Boëglin du Théâtre de la Cité en 1960 vers Alger pour fuir une arrestation en raison de son soutien clandestin au FLN interrompe brusquement sa collaboration avec le Théâtre de la Cité (pour un approfondissement, *cf.* Tatsiana Kuchyts Challier, « Jean-Marie Boëglin, le passeur sans (ba)gages », *Les chantiers de la Création*, numéro 5, 2012,[en ligne, consulté le 28 juin 2018: http://journals.openedition.org/lcc/439]). Boëglin, après avoir fondé avec Mohamed Boudia le Théâtre national algérien, fuira aussi l'Algérie dans les années 1980 et débutera une collaboration avec Georges Lavaudant à Grenoble. Dans un livre-interview réalisé par Tatsiana Kuchyts Challier (*Lambeaux de mémoire. Entretiens avec Jean-Marie Boëglin*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 42-49 et p. 75-84), il raconte son histoire, sans doute passionnante. À propos de sa collaboration avec le Théâtre de la Cité, il affirme que c'est en 1956 que Planchon l'invite à Lyon pour collaborer au Théâtre de la Comédie en vue de l'implantation à Villeurbanne, comme promis à la clôture du festival de la Loreley. Ensuite, il parle de la naissance du Théâtre de la Cité et de ses premiers spectacles, mais il exprime aussi son ressentiment envers Planchon qui, dit-il, l'aurait renié lorsque la découverte de sa proximité avec le FLN l'oblige à l'exil. Ce serait en effet auprès de Paolo Grassi que Boëglin aurait trouvé refuge et soutien avant son départ pour l'Algérie, Planchon ne se compromettant en revanche pas dans cette affaire par peur de perdre – et de faire perdre à sa troupe – les subventions qui leur permettent de vivre. Ainsi, son récit des débuts de la carrière de Planchon semble d'emblée biaisé par ce sentiment, qui est très fort dans la mémoire de ce témoin. Il affirme en tout cas que Claude Lochy, obligé de partir pour rejoindre l'armée, confie un rôle à Planchon dans sa pièce *Les Chemins clos*. Pour Boëglin, cela a lieu parce que Lochy croit que ce jeune acteur ne saurait jamais l'égaler. Planchon reconstruit, de son point de vue, cet événement, sans pour autant nous informer sur l'année précise où il a supplanté Lochy pour la création de sa pièce. Planchon indique que, n'étant inscrit au cours de Suzette Guillaud que depuis quelques semaines, pour la toute première fois il « grimp[e] sur une scène » dans un premier rôle car Lochy n'aurait pas ni « l'idée ni le goût de se faire réformer » (Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires, op.*

du *Professeur Taranne* et du *Sens de la marche,* doit aussi être retenu, un comédien de grande expérience qui intégra la troupe en 1953.

Bref, qu'est-ce donc Adamov pour le Théâtre de la Comédie et pour Planchon ? Adamov semble en premier lieu permettre à la troupe d'accéder au cercle des hommes de théâtre, acteurs, metteurs en scène et dramaturges, qu'à Paris et dans les théâtres de la rive gauche sont en train de proposer un « nouveau théâtre[97] ». Nous avons déjà mentionné Roger Blin, il faut du moins rappeler aussi Jean-Marie Serreau parmi d'autres créateurs qui, tels Ionesco que Planchon lit à la Loreley en 1951 grâce à Boëglin, forment le réseau dans lequel Adamov introduit Planchon et sa troupe. La qualité d'orateur d'Adamov et sa passion littéraire composent la seconde raison de l'importance de cet auteur pour Planchon.

Dans la série d'entretiens avec Jean Mambrino déjà citée, Planchon souligne, d'abord, que si à Paris Blin est le metteur en scène qui découvre et fait découvrir le théâtre de Beckett et de Ionesco, c'est lui qui présente Adamov à Lyon en ces mêmes années[98]. Ensuite, ce sont bien plus précisément les réflexions de l'auteur du *Professeur Taranne* sur Flaubert ou sur Kafka mais surtout sur des auteurs tels Kleist et Lenz qui l'ont le plus frappé. Et à ce moment-là, Planchon nous livre un témoignage qui mérite d'être retenu :

> Quand je vois parfois les écrivains parler à *Apostrophe*, je le dis en toute simplicité pour qui a connu Adamov parlant de la littérature dans un bistrot, si on avait pu garder un document de cela, la plupart des écrivains qui parlent à *Apostrophe* rentreraient dans un trou de souris... de

cit., p. 532). Cette anecdote, quelle qu'en soit son interprétation, devrait être situé au cours de l'année 1947, lorsque le futur roi du Maroc Sidi Mohammed ben Youssef commence à s'opposer concrètement au protectorat français au Maroc et en Tunisie, pays que Lochy croit devoir bientôt rejoindre, et Planchon commence ses premiers cours chez Suzette Guillaud. Or, si l'on se fie au récit de Planchon, on ne voie pas pourquoi la compagnie aurait dû accepter de confier à un acteur qu'ils jugent mauvais un rôle important. Dans tous les cas, l'attention qui est portée par la presse à Planchon, et cela du moins depuis 1950 comme déjà souligné, rend le témoignage de Boëglin douteux, et cela soit que l'introduction de Planchon dans la troupe ait eu lieu en raison d'une sous-estimation de ses capacités, soit au vu d'une surestimation de son talent. Sans doute, les déclarations de Boëglin sont très intéressantes, nous fournissant un témoignage que nous devons prendre en compte, mais qu'il faut également mesurer avec prudence car ses reconstructions semblent peu convaincantes sur bien de points ou échappent à toute vérification rigoureuse.

[97] C'est Jean Paul Sartre qui réunit Adamov, Beckett, Genet et Ionesco sous la formule de « Nouveau Théâtre » dans sa conférence du 1966 « Mythe et réalité du théâtre d'aujourd'hui », in *Un Théâtre de Situations*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1992, pp. 183-208. Cette définition est préférée aussi par Jean-Pierre Sarrazac, *cf. Critique du Théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belval, Les Editions Circé, 2009. Nous l'employons à notre tour car elle semble plus précisément indiquer l'impulsion de nouvelles recherches scéniques à partir des propositions dramaturgiques prônées par des écrivains dramatiques radicalement « nouveaux » (par ailleurs difficiles à réunir sous une même étiquette, comme l'a fait Martin Esslin, *cf. The Theatre of the absurd*, London, Eyre and Spottiswoode, 1962) et qui ne sauraient être assimilés que très partiellement à la philosophie existentialiste que Sartre et surtout Camus construisent analysant l'« homme absurde » contemporain, *cf.* Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, [1942] 1994). Voir aussi l'Introduction de Marie-Claude Hubert à son ouvrage *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Paris Honoré Champion, 2008, p. 7-13. La formule « nouveau théâter » a dans tous les cas été immédiatement utilisé par Geneviève Serreau, *cf. Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966 et par Michel Corvin, *cf. Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1963.

[98]Il ne mentionne cependant pas la première réalisation d'une pièce d'Adamov, *La grande et la petite manœuvre*, mise en scène par Jean-Marie Serreau en 1950 au Théâtre des Noctambules, *cf.* Geneviève Latour (dir.), *Petites scènes, grand théâtre. Le Théâtre de création de 1944 à 1960*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1986, p. 56.

> honte. Il y a là quelque chose qui était de l'ordre de l'essentiel, du vécu, du vivant. Adamov c'était cela[99].

Derrière l'allusion à la célèbre émission de Bernard Pivot[100], c'est toute l'importance d'Adamov en tant que « professeur » qui surgit. Les deux raisons de l'importance de la rencontre avec Adamov pour Planchon sont donc entremêlées. La possibilité de rejoindre le réseau qui représente un nouveau courant de la littérature dramatique ne peut pas être séparée de la découverte, profonde, d'autres sources littéraires que celles de Molière ou de Shakespeare.

Nombreux, en effet, sont celles et ceux qui ont souligné l'importance des œuvres de « Büchner, des Romantiques allemands et des Élisabéthains [en tant que préfigurations des] visions torturées d'hommes comme Strindberg, Kafka et Artaud[101]» pour l'émergence d'un nouveau théâtre en France. Si Bradby se réfère d'abord à Vilar et à Barrault, puis à Blin et à Serreau pour évoquer les hommes de théâtre qui ont su restituer sur scène ces œuvres méconnues, Nathalie Lempereur détaille l'importance de ces mêmes sources pour Adamov[102]. Son étude, de plus, montre comment la première série d'auteurs que nous venons de mentionner, que nous pourrions presque définir des *contre-classiques*, sont la veine dans laquelle Adamov puise pour son œuvre. Voilà donc qu'en mars 1953 – mais pour Planchon probablement dès sa première rencontre avec ce dramaturge – c'est tout ce bagage d'expériences, de connaissances et de passions littéraires qui débarque à la Rue des Marronniers de Lyon.

Pour illustrer ce que nous venons d'affirmer, un indice révélateur est présent dans le texte avec lequel Adamov présente dans le *Bulletin du Théâtre de la Comédie* la situation profonde de son *Professeur Taranne* au travers de *La Cruche cassée* de Kleist qu'il adapte pour la troupe de Planchon. Présentant la tragédie du juge Adam, protagoniste d'une « comédie » dans laquelle il est coupable d'un désir libidineux qui rend ridicule la Justice même qu'il doit pourtant administrer,

---

[99] *À voix nue*, « Les classiques français, je n'aimais pas ça... je ne les avais pas lus d'ailleurs », deuxième entretien de Roger Planchon avec Jean Mambrino, diffusion du 2 et 3 octobre 1989, disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/theatre/roger-planchon-les-classiques-francais-je-n-aimais-pas-ca-je-ne-les-avais-pas-lus-d-ailleurs, consulté le 27 septembre 2021.

[100] *Apostrophe* sera diffusée de 1975 jusqu'à 1990 sur la chaîne Antenne 2, lorsque Planchon se confronte avec Mambrino l'émission est donc très jeune mais déjà très populaire. Aujourd'hui encore, d'ailleurs, il est possible de consulter des extraits d'*Apostrophe* grâce aux archives en ligne de l'INA (*cf. https://madelen.ina.fr/collection/apostrophes*, consulté le 27 septembre 2021).

[101] David Bradby, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1990, p. 86.

[102] Cette autrice, dans sa biographie sur Adamov, explique en effet comment et dans quels écrits, du moins dès 1950, Adamov conçoit l'émergence d'une nouvelle esthétique de la scène contre le modèle d'un théâtre du dialogue représenté par Jean Anouhil (*cf.* Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 51-54). Bien sûr, parmi les représentants de ce « théâtre du dialogue », en fait héritier des structures de la *pièce bien faite* et de la comédie bourgeoise de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, nous aurions pu citer aussi Armand Salacrou, Marcel Achard, et bien d'autres. Par ailleurs, d'un point de vue uniquement formel, aussi les œuvres de Sartre ou de Camus ne rompent pas du tout avec ce modèle dramaturgique, cherchant tout au plus de le révolutionner en l'utilisant pour transmettre des contenus, philosophiques ou politiques, nouveaux.

Adamov affirme que ce personnage est l'« une des premières incarnations, sinon la première du héros moderne, coupable et sordide, et pourtant appelé, par la situation centrale qu'il occupe, à la destruction absolue, celle qui n'a pas la gloire comme contrepartie[103] ». Comme pour davantage indiquer au lecteur l'identification entre son personnage, qui conclut sa parabole en se déshabillant face au public après avoir tenté en vain de fuir l'accusation d'avoir en effet accompli ce geste en public[104], Adamov affirme : « Je souhaite que mon *Professeur Taranne*, autre coupable peu reluisant, ne fasse pas trop mauvaise figure à côté du juge Adam[105]. » Par ailleurs, ce même témoignage nous révèle que *LaCruche cassée* est, en avril 1954, réalisée en diptyque avec *Le Professeur Taranne*.

Dans l'éditorial de ce même numéro, Planchon souligne, pour sa part,le peu de fortune de Kleist auprès de ses contemporains, l'ambiguïté profonde de ce poète qui, certes exalte« le militarisme prussien triomphant[106] » mais qui, en fait, met en scène « pour la première fois, un certain psychologisme pathologique[107] ».

La focale que nous utilisons pour agrandir les détails des premières expériences de Planchon afin de décrire la première vie de sa troupe met donc en relief que l'amitié et l'influence d'Adamov pour Planchon et le Théâtre de la Comédie sont fondamentales. Planchon n'attend certes pas Adamov pour traverser la littérature moderne et contemporaine, dont il se nourrit depuis longtemps. Toutefois, l'ainé Adamov lui fournit et les instruments pour comprendre en profondeur le nouveau répertoire que le « nouveau théâtre » est en train de construire à Paris, et tout son soutien pour le réaliser à Lyon. Finalement, ce qu'Adamov apporte à Planchon est plus important que ce que les mises en scène du Théâtre de la Comédie peuvent, en retour, apporter à la fortune de cet auteur dramatique[108]. Cette affirmation n'enlève rien à la joie qu'Adamov doit avoir

[103] *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 1, *op. cit.*

[104] De cette pièce publiée pour la première fois par la revue *Théâtre populaire* dans le numéro 2, juillet-août 1953 et aussitôt réunie dans le premier tome de son Théâtre chez Gallimard, toujours en 1953, existe une version radiophonique réalisée le 24 janvier 1970 avec Pierre Destailles dans le rôle éponyme (disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/archives-des-fictions-de-france-culture/le-professeur-taranne, consulté le 27 septembre 2021).

[105] *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 1, *op. cit.*

[106] *Ibidem*.

[107] *Ibidem*. *Cf. infra* II.2.2 Des *Trois Mousquetaires* à l'*Édouard II*, en passant par *Les Âmes mortes* : avec Brecht au-delà du « brechtisme » – Édouard II *: un travail collectif et une écriture « collective » vers une autre écriture.*

[108] Planchon révèle même qu'il fait la connaissance de Sartre grâce à Adamov : « Présenté par Adamov, plus tard, j'ai connu Jean-Paul Sartre. Mais pour lui, *L'Être et le Néant*, c'était la Préhistoire [Planchon, dans le passage immédiatement précédent, avoue n'avoir pas réussi à comprendre cet ouvrage et avoir espéré une explication de la part de son auteur]. Ces années-là, il travaillait dans le ravalement. Il étayait les entrepôts KARL MARX. Il souhaitait que ces très beaux bâtiments du XIX[e] soient rénovés et alignés impec dans la perspective existentialiste. Sartre souffrait que les principales constructions du marxisme apparaissent, à Raymond Aron, démodées, inadaptées à l'économie moderne. Sartre travaillait à *La Critique de la raison dialectique*. Je me souviens de notre première rencontre. La nuit tombait. Sartre était la séduction intellectuelle en personne. Aucun besoin d'allumer l'électricité : sa vivacité, son attention aux autres

éprouvée lors de la première création de ses pièces par Planchon ; moins encore à l'exceptionnalité d'un auteur de l'avant-garde parisienne qui se fait programmer par un petit théâtre de province et accepte de collaborer avec celui-cidans la France très centralisée des années 1950.

L'amitié de « L'Impersonnel [109] » Adamov, pour reprendre la définition de Jean-Pierre Sarrazac, avec Planchon est importante aussi à un autre égard, à savoir la proximité de cet auteur avec Artaud. Nous avons déjà très rapidement évoqué l'importance de l'instigateur du Théâtre de la cruauté pour Planchon, mais maintenant il est à souligner que le jeune acteur Planchon découvre Artaud grâce à son amour de la poésie. Outre que l'invocation du nom de ce *poète* pour leurs premières mises en scène de Marlowe et de Kyd en 1950, l'une des premières traces de la lecture d'Artaud de Planchon est représentée par la causerie intitulée *Du théâtre de la haine au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud*, dont nous ne connaissons malheureusement pas le texte[110]. Michel Bataillon évoque en outre les revues dans lesquelles Planchon pourrait avoir découvert les textes d'Artaud[111]. C'est par exemple dans la revue *L'Heure nouvelle*, dirigée par Adamov, qu'il a peut-être pu lire un texte d'une grande force où Artaud explique que « [c]'est ainsi que les Mères ont violé ma pensée[112] ». Dans les *Cahiers de la Pléiade*, encore, il aura ensuite pu parcourir le portrait qu'Artaud, à l'occasion de la sortie de *L'Aveu*[113], dressa en 1946de l'homme qui, avec Marthe Robert, Jean Paulhan et Henri Thomas[114], venait de l'aider à sortir de l'asile de Rodez et qu'il définit « l'un de ces rares qui n'ont pas consenti de pourrir en entier[115] ».

Certes, Planchon n'a jamais ignoré *Le Théâtre et son double*, mais la particularité de ses déclarations au sujet d'Artaud mérite d'être brièvement évoquée. Ces mêmes déclarations sont

illuminaient l'appartement rue Bonaparte. » (Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires*, *op. cit.*, p. 351). Cet extrait, sa suite et le montage syncopé des fragments qui précèdent ou suivent ce récit sont par ailleurs exemplaires du style de cet ouvrage.

[109] « Tout, chez Adamov, dérive toujours vers l'Impersonnel. Et vers ce qu'il faudrait appeler l'*Impersonnage*. Lorsque, à la fin de la pièce, le professeur Taranne « très lentement commence à se déshabiller » face à « une grande surface grise, uniforme, absolument vide, sa danse muette – son striptease – ne retrace rien d'autre que le processus inaugural et fondamental d'un théâtre où le personnage n'est jamais occupé qu'à se dépouiller de ses identités et de ses masques successifs, à l'infini. » (Jean-Pierre Sarrazac, « L'Impersonnel », *Les Cahiers de la Comédie française. Arthur Adamov*, *op. cit.*,p. 29).

[110] Réalisée le 19 mars 1950 (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume I, *op. cit.*, p. 53). Il se peut certes que ce document soit présent dans des sections non inventoriées du fonds Planchon, mais ce serait improbable qu'il se trouve ailleurs que dans la section, déjà cataloguée, conservant les notes de mises en scène, les croquis, les textes ou les documents intimes de Planchon trouvés non pas au TNP-Villeurbanne mais dans l'appartement privé de ce metteur en scène à Lyon.

[111] Sans doute dans la libraire des époux Marcelle et Georges Péju.

[112] Antonin Artaud, « Les Mères à l'étable », *L'Heure nouvelle*, numéro II, 1946, p. 53-55.

[113] Arthur Adamov, *L'Aveu*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

[114] Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 49.

[115] Antonin Artaud, « L'intempestive mort et *L'Aveu* d'Arthur Adamov », *Cahiers de la Pléiade*, numéro II, avril 1947. Pour une première recognition des revues ayant publié Artaud entre 1943 et 1948, *cf.* Mireille Larrouy et Olivier Penot-Lacassagne, « Antonin Artaud : 1943 – 1948 », in *Artaud en revues*, Olivier Penot-Lacassagne (dir.), Lausanne, L'Âge de l'homme, p. 59-79.

sans doute le fruit d'un rapport ambivalent, voire contradictoire avec une figure admirée avec frayeur et pour cela rejetée. Planchon soulignera toujours l'importance de son premier amour pour la poésie, alors que celle d'Artaud, une figure très présente dans ses années de jeunesse, sera parfois cachée, mise à distance, dans tous les cas montrée comme très problématique. Il est en ce sens révélateur que Planchon affirme à plusieurs reprises qu'Artaud n'est pas présent parmi le répertoire qu'autour de 1950 il lit au Perdido Club de Lyon – autre lieu où il met à l'épreuve ses qualités d'acteur avant d'entreprendre une carrière théâtrale. Mais le symptôme le plus épatant de ce rejet est le manque absolu de toute référence à Artaud dans son livre autobiographique *Apprentissages. Mémoires*[116].

> Ébloui, bouleversé, je lisais Artaud en tremblant de peur. Ce n'est pas une image, je tremblais concrètement. Le Terrible dont il parle était pour moi l'évidence. Quelques mois plus tard, redoutant de sombrer, je fermais ses livres, pour des longues années[117]

Voici ce qu'affirmait Planchon dans un entretien réalisé en 1980. Dans d'autres déclarations il est encore plus net, voire décidemment violent au sujet de la « fortune » d'Artaud qui éclate à partir des années 1960[118]. En 1977, il affirme par exemple : « Toutes les personnes qui se réclament d'Artaud j'ai envie de cracher dessus[119] ».

---

[116] Cependant Bataillon, dans une déclaration émise lors d'une discussion transcrite en 1981 à la suite d'une communication dont le contenu sera plusieurs fois repris et développé, affirme : « Dans une récente conversation qui porte sur Artaud, Planchon me confiait qu'il se sentait lui-même beaucoup plus marqué par Artaud qu'Adamov ne le fut, et qu'il ne trouvait pas de traces d'Artaud dans l'écriture d'Adamov. Il ajouta que le prédicant « brechtien » qu'Adamov fut pendant toute une période de sa vie, et de sa vie publique, lui avait semblé être une trahison d'Artaud et avait parfois provoqué sa rage. » Michel Bataillon, discussion avec Bernard Dort, Robert Abirached, André Masson et Hanspeter Plocher, in Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer (dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international, Würzburg 1981*, Tübingen, G. Narr éditeur / Paris, éditions Jean-Michel Place, 1983, p. 54. L'homme qui confie ce témoignage à Bataillon autour de 1981 est cependant en train de construire une cohérence pour son parcours, ses incongruences et ses ruptures qui dit sa position dans les années 1980 au lieu de révéler la complexité des contextes dans lesquelles il a effectivement opéré, comme nous l'avons déjà souligné. Ainsi, il nous paraît légitime de se demander que pense-t-il d'Artaud, l'homme qui dans son récit autobiographique de 2005 omet son nom et son influence ?

[117] Entretien de Roger Planchon avec Jean-Clarence Lambert réalisé fin juin 1980, publié in *Théâtre à Toulouse*, n° 1, octobre 1985. Cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit.*, p. 134.

[118] *Cf.* Lorenzo Mango, « La Rivoluzione del nuovo teatro – Gli anni sessanta e la seconda vita di Artaud », in *Il Novecento del teatro. Una storia*¸ Rome, éditeur Carocci, p. 197-199. Voir en particulier la découverte par Judith Malina d'Artaud annotée dans son journal intime le 24 juillet 1958 (*ibidem*, p. 198), ainsi que la lecture, voire l'usage que d'Artaud font Peter Brook ou Jerzy Grotowski.

[119] C'est au magazine *Elle*, n° 1637, mai 1977, p. 30-45, et à Jacqueline Demornex que Planchon confie ce sentiment. Olivier Penot-Lacassagne (« Mise en scène d'Artaud : écriture, théâtre et révolution », in Jean-Yves Guérin et Agnès Spiquel (dir.), *Les Révolutions littéraires aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, p. 232) est le premier à relater ce témoignage, mais il ne cite pas précisément la source. Catherine Brun reprend ensuite ce passage, *cf.* « La faute à Artaud ? (Vinaver et l'effet A) », *Les Temps modernes*, n° 687-688, 2016, p. 94. Or, cette autrice lit avec étonnement la déclaration de Dort qui définit l'*Édouard II* du Théâtre de la Comédie un « chef-d'œuvre de ce théâtre de la cruauté cher à Antonin Artaud » (Bernard Dort, « Edouard II », *Théâtre populaire*, no 8, juillet-août, 1954). En premier lieu, il nous faut constater que Dort indique dans le modèle élisabéthain de Marlowe la source d'inspiration profonde pour le théâtre d'Artaud, non pas directement dans la mise en scène de Planchon – n'accomplissant en cela qu'un simple acte de reconstruction philologique. L'étonnement de cette autrice semble quelque peu injustifié. Cela parce que l'opposition binaire « entre le « côté Brecht » et le « côté Artaud » (*Ibidem*) qui, selon Brun, caractériserait cette période ne semble en fait pas marquer le contexte de la moitié des années 1950. Comme nous tentons de le souligner, le refoulement d'Artaud par Planchon est à la fois très subjectif et lié à un contexte dans lequel la réception

Or, un témoignage indirect, celui de Ferdinando Taviani, peut nous révéler avec plus de précision la méfiance profonde qu'Artaud génère en une partie des créateurs de la scène française de la deuxième moitié du XX[e] siècle, dont Planchon fait partie. Dans sa préface à la version italienne de l'œuvre de Monique Borie *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*[120], il reconstruit un échange eu à Rome en 1969 avec Roger Planchon et auquel participe aussi son collègue Fabrizio Cruciani. À la suite d'une représentation de la *Bérénice* créée en 1966, Planchon se serait emporté contre les spécialistes de théâtre étrangers qui, à ses dires, ne considéraient pas assez la proximité scandaleuse d'Artaud avec des penseurs fortement réactionnaires tels René Guénon. Taviani en conclue : « Soudainement, nous comprîmes que nous devions lui croire. Qu'il eût tort, nous le pressentîmes[121]. » À la fin des années 1960, ces spécialistes italiens de théâtre saisissent immédiatement les raisons de Planchon. Leurs expériences de recherche, la mutation du champ théâtral qu'ils sont en train de vivre et qu'ils sauront ensuite définir leur fournissent, en revanche, l'intuition de la partialité du jugement de Planchon.

Dans ce récit se révèle toute la méfiance envers Artaud d'une partie des artistes de la scène ayant effectué leur formation durant les années 1950 et 1960, plus précisément des « marxistes inquiets[122] » selon la définition de Taviani. Leurs jugements seraient partiels et injustes sur un penseur tel que Guénon aussi bien qu'envers les possibilités que la lecture d'Artaud ouvre à une

d'Artaud n'a pas encore la force « révolutionnaire », c'est-à-dire à même de proposer un vrai changement de paradigme d'une convention scénique, qu'elle va en revanche acquérir dès les années 1960, en particulier à partir de la réception internationale de l'usage que Julian Beck et Judith Malina font de Brecht, de Piscator et d'Artaud pour leur *Antigone* (*cf.* l'usage de la pensée de ces trois mêmes artistes et théoriciens par le metteur en scène Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator. Brecht. Artaud*, Turin, Einaudi, 1973). Le souvenir d'Artaud se prolonge après sa célèbre conférence de 1947 au Vieux-Colombiers et après sa mort à travers celles et ceux qui ont collaboré avec lui ou l'ont soutenu, mais en tant que souvenir de la plus extrême des forces que l'avant-garde de l'entre-deux-guerres a su proposer. Catherine Brun dans son article (développée dans son ouvrage *Michel Vinaver : une pensée du théâtre*, Genève, Éditions Slatkine, 2015, p. 138-139) privilégie une approche théorique de la lecture d'Artaud par Vinaver qui a bien de mérites, mais qui *a fortiori* néglige l'évolution spécifique, complexe et non linéaire, de cette réception pour le champ théâtral. L'article de Dort, au contraire, montre à quel point ce critique perçoit la façon avec laquelle Planchon a su certes comprendre la spécificité « artaudienne » de Marlowe, mais cela selon la compréhension d'Artaud propre à la critique d'après-guerre. Remarquons en outre que Dort critique, d'un côté, le jeu de certains membres de la compagnie, qui ne serait pas à la hauteur des ambitions de son metteur en scène, et de l'autre, il attaque explicitement « certains tics de Jean Vilar » présents dans la mise en scène de Planchon, ainsi que la « laideur des costumes, inutilement bigarrés et, néanmoins, trop uniformes » (Bernard Dort, « Edouard II », *Théâtre populaire*, *op. cit.*, maintenant in *Itinéraires de Roger Planchon*,Paris, collection « Travaux » 5, L'Arche éditeur, 1970, p. 21). Voilà que la proximité de ce spectacle avec l'esthétique vilarienne – confirmée, nuancée ou infirmée par une analyse précise de cette œuvre scénique – peut en effet étonner si l'on considère Artaud comme le héros d'une transformation de l'esthétique théâtrale dans le contexte théâtral d'après-guerre. En revanche, la récupération du théâtre d'Artaud n'exclut nullement la possibilité d'emprunts esthétiques chez Vilar, et par conséquent à des reprises de l'esthétique de l'entre-deux-guerres.

[120] Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989.

[121] « Capimmo subito che dovevamo credergli. Che avesse torto, lo intuimmo. » (Ferdinando Taviani, « Quei cenni famosi oltre la fiamma », in Monique Borie, *Antonin Artaud, il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 13). Nous remercions Gabriele Sofia qui nous a permis de prendre connaissance de ce texte moins connu de cet important historien et anthropologue italien du théâtre.

[122] *Ibidem*.

autre génération d'artistes. Nous pouvons avancer que ces jugements sont aussi la conséquence d'une réception particulière de l'œuvre d'Artaud qui, en France plus qu'ailleurs, a pris des colorations idéologiques radicales, par exemple autour du singulier héritage artaudien du Living Theatre. Ici, nous avons tenté de condenser quelques-unes des raisons qui ont conduit au refoulement d'Artaud, à la fin des années 1960, chez Planchon.

Pourtant, la parole de ce prophète semble agir en profondeur, et la « trajectoire » d'Artaud *dans* Planchon pourrait être comparée, comme le fait Bataillon, à celle produite *dans* Roger Blin[123]. Artaud comme un prophète « impossible[124] », en somme, autant irrésistible qu'inconcevable pour un jeune acteur et metteur en scène qui, avec beaucoup de pragmatisme, tente d'imposer ses utopies en province.

Ce que nous pouvons aisément imaginer et qu'un document montre, c'est en revanche l'influence d'Artaud sur d'autres membres de la troupe. Une trace trouvée, encore une fois, dans le *Bulletin du Théâtre de la Comédie* dit la fonction d'inspirateur, peut-être de modèle, d'Artaud pour Louis Ciréfice :

> Il y a une technique de dramaturgie qui est malhonnêteté. Elle suggère une débauche de sensations équivoques recherchées par le spectateur malhonnête. Il y a aussi la technique du dramaturge propre. Il estime son public et l'atteint par des moyens honnêtes. Même si le théâtre de Bertolt Brecht est violent, il reste moral. Ces lignes inspirées, écrites par Antonin Artaud le Pur, promoteur du « Théâtre de la Cruauté », n'éclairent-elles pas cette apparente contradiction ? [Suit une transcription d'un poème d'Artaud :] Ce matin / moi qui ai tout inventé / j'ai pour la première fois compris / la différence / entre une sensation / et un sentiment / dans la sensation / on prend ce qui vient / dans le sentiment / on intervient[125].

Voilà l'unique trace d'Artaud dans le numéro du *Bulletin* consacré, quasi entièrement, à la première mise en scène d'une pièce de Brecht par le Théâtre de la Comédie. Cet extrait, qui semble démentir le rejet vigoureux de toute référence à Artaud affirmé en 1977, n'est en réalité que l'indice de l'usage, sans doute confus et partiel, que les membres de la troupe *peuvent* faire de la pensée poétique d'Artaud – défini le « Pur », détail qui mériterait attention.–. Mais, au-delà de la nébulosité de l'explication de la pratique de Brecht *via* un poème d'Artaud, proposée par l'acteur et décorateur Ciréfice, soudainement apparaît toute l'espérance que la découverte de la dramaturgie et bientôt du théâtre épique font surgir en cette troupe. Un prophète matérialiste, Bertolt Brecht, ayant pu réaliser ses utopies, prendrait ainsi la place d'un prophète impossible.

---

[123] « Je ne connais Artaud que par sa trajectoire en moi, qui n'aura pas de fin » (témoignage recueilli dans la revue *K*, juin 1948, contenu in Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Artaud en revues*, Paris, l'Âge de l'homme, 2005, p. 76).

[124] « La critique de la culture se voie confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » (Theodor Wiesengrund Adorno, « Critique de la culture et société », in *Prismes*, Paris, Payot/Rivages, [1949] 2010, p. 30).

[125] Louis Ciréfice, sans titre, *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 2, novembre 1954. Ce texte apparaît dans la revue *84*, n° 5-6, 1948.

I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?

Examiner dans son ensemble la réception française de l'œuvre dramatique et de la pratique scénique de Brecht, est nécessaire pour comprendre la première rencontre de Planchon et de sa compagnie avec ce poète, ce romancier, ce dramaturge, ce metteur en scène et ce théoricien[126].Il nous faut en effet évoquer quelques-unes des dates qui ont marqué la réception de Brecht en France avant l'arrivée du Berliner Ensemble à Paris le 29 juin 1954 et qui peuvent avoir influencé Planchon et sa troupe.

Dans la France de l'après-guerre, Jean-Marie Serreau est le premier à monter une pièce de Brecht, *L'Exception et la règle*[127], dans la traduction française de son épouse Geneviève Monnier-Serreau, présentée à la Comédie des Champs-Elysées en juillet 1949[128]. Benno Besson fait la connaissance du couple Serreau en 1942, au même moment où il découvre en Suisse les œuvres de Brecht grâce à sa proximité avec les intellectuels allemands en exil[129]. Ainsi, une fois la guerre

[126]« Brecht n'est pas un poète qui, hélas, a fait du théâtre, comme le regrettent certains, il est poète et dramaturge, de même que prosateur et théoricien tout à la fois. » (Marielle Silhouette, « Brecht aujourd'hui », in Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son œuvre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 15-16). À l'égard de l'étude de la réception de Brecht en France, les études d'Agnès Hüfner (*Brecht in Frankreich, 1930-1963, Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*, Stuttgart, Johann Benedict MetzlerVerlag, 1968) et de Daniel Mortier (*Celui qui dit oui, celui qui dit non ou La réception de Brecht en France 1945-1956*, Genève, Slatkine/Paris, Honoré Champion, 1986) sont des références aussi bien incontournables que nécessitant d'être reprises et développées.

[127] Il s'agit d'un Lehrstück de Brecht, définition qui a été traduite en français comme *pièce didactique*. La nature de ce genre d'œuvres, dont *L'Importance d'être d'accord* est le premier des Leherstücke que Brecht présente en 1929 au festival de Baden-Baden, est en ces années presqu'inconnue aux exégètes qui s'efforcent d'interpréter cette dramaturgie en Europe occidentale, *cf. infra* II.1.2 « Jeu d'équilibristes entre Paris et la province sur toile de fond de guerre froide : *Paolo Paoli* ».

[128] La pièce, en réalité, a été créée par la compagnie Jean-Marie Serreau en mai-juin 1949, « pour les universités et les organisations culturelles de la zone d'occupation française en Allemagne » (Elsa Triolet, *Les Lettres Françaises*, 21 juillet 1949). Le feuilleton théâtral d'Elsa Triolet d'où nous tirons cette information est par ailleurs assez intéressant, puisqu'il annonce la réticence que la presse communiste française aura vis-à-vis du théâtre de Brecht dans les années à venir : « Cette sorte de propagande appartient à l'art révolutionnaire allemand d'une lointaine avant-guerre, il est périmé et agaçant, ayant fait ses preuves d'inutilité comme un médicament auquel on aurait cru et dont on a appris le peu d'efficacité » (*Ibidem*). Il s'agit d'un Leherstück, définition qui a été traduite en français comme *pièce didactique*. La nature de ce genre d'œuvres, dont *L'Importance d'être d'accord* est le premier des Leherstücke que Brecht présente en 1929 au festival de Baden-Baden, est en ces années presqu'inconnue aux exégètes qui s'efforcent d'interpréter cette dramaturgie en Europe occidentale. Sa spécificité est d'ailleurs encore de nos jours peu connue, *cf. infra* II.1.2 « Jeu d'équilibristes entre Paris et la province sur toile de fond de guerre froide : *Paolo Paoli* », p. 49, note 196.

[129] Jean Chollet, « BESSON BENNO - (1922-2006) », *Encyclopædia Universalis*, [disponible en ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/benno-besson/, consulté le 12 octobre 2021].

terminée et peut-être avant que Besson ne devienne l'assistant de Brecht en 1949, ce trio se met au travail pour introduire en France les œuvres du dramaturge d'Augsbourg[130].

L'ambition artistique de Serreau et de Blin, déjà évoquée, semble impliquer une découverte du théâtre de Brecht soumise à la nécessité de la création d'un nouveau répertoire pour un théâtre à réinventer. Dans le fonds Planchon, plus précisément dans une section uniquement liée à la pratique individuelle de ce metteur en scène, est bien présente une copie du numéro de janvier de la revue *Éléments*. En dernière position, après un article présentant la conception de l'art du théâtre selon Jean Paris, après un acte unique d'Adamov, *Le Désordre*, ou encore à la suite d'une présentation de Büchner signée Lou Bruder, Serreau tente tout à la fois d'introduire, d'expliquer et de « normaliser » le communiste allemand Brecht au public français.

En effet, Serreau écrit que « Dullin, avec son propre génie instinctif, et sans s'embarrasser d'aucune théorie abstraite, avait découvert pour son compte ce qu'il y a de meilleur, de plus authentique dans le style du théâtre néo-épique allemand[131] ». Cette déclaration trahit la complexité de la théorie et de la pratique de Brecht pour mieux en servir l'œuvre dramatique. Une forme d'incompréhension, une sous-estimation ou au contraire une adaptation de la forme épique du théâtre accompagne souvent l'introduction de cette *praxis* dans une France marquée par la polarisation de la guerre froide[132]. Par ailleurs, la proximité de Serreau avec Besson ne porte pas à

[130] « Dans la France théâtrale du début des années 1950, le nom de Bertolt Brecht est à peine connu. Seuls quelques amateurs savent que, dès 1949, un explorateur nommé Jean-Marie Serreau, sa femme Geneviève et leur compère Benno Besson ont traduit, édité, mis en scène et joué sur plusieurs scènes d'avant-garde de la Rive Gauche, *L'Exception et la Règle*, une petite « pièce didactique » qui, par sa logique paradoxale, dévoile les mécanismes de l'exploitation de l'homme par l'homme. Ce sont eux qui ont fait découvrir à Jean Vilar *Mère Courage et ses enfants*. » (Michel Bataillon, « Un séisme nommé Courage », *Les Cahiers*, dossier pédagogique *Mère Courage et ses enfants*, éditions du Théâtre de la Ville, septembre 2014, p. 6. Ce document est à la foi le programme de la *Mère Courage* présentée par Claus Peymann en septembre 2014 au Théâtre de la Ville de Paris et une synthèse historique de cette œuvre et de sa réception en France).

[131] Jean-Marie Serreau, « Introduction à Bert. Brecht », *Éléments*, n° 1, janvier 1951, p. 95-98. Conservé dans BnF, ASP, fonds Planchon, « Numéro de janvier 1951 de la revue *Éléments* », 4-COL-112(1206).

[132] Pour un approfondissement de la première introduction de Brecht en France, *cf.* Daniel Mortier, « Rompre le silence (1945-1953) », in *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945 – 1956)*, *op. cit.*, p. 17-70. Cet auteur, qui se concentre sur un niveau de réception plutôt littéraire de l'œuvre de Brecht, indique le nombre de traducteurs, germanistes ou de gens de théâtre qui s'intéressent, positivement ou négativement, à lui. Or, s'il est vrai que des intellectuels liés au PCF s'opposent à la théorie de Brecht, tels Roger Vailland avec son *Expérience du drame* (*cf.* l'analyse de Michel Bataillon, à ce sujet, *Un défi en province*, *op. cit.*, p. 194), d'autres rejettent immédiatement Brecht en raison d'un anticommunisme militant. C'est par exemple le cas du suisse allemand Herbert Lüthy qui mène une véritable croisade contre Brecht (*cf.* Daniel Mortier, *Celui qui dit oui celui qui dit non*, *op. cit.*, p. 33). Lüthy est par ailleurs parmi les collaborateurs de la revue *Encounter*, directement financée et parfois dirigée par la CIA comme montré par Frances Stonor Saunders (*cf. La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Rome, Fazi éditeur, 2004, p. 280-291). L'action des anticommunistes engendre une méfiance et un véritable mépris envers Brecht, tandis que celle des communistes, voyant au tout début des années 1950 en Brecht un anarchique sans carte du Parti et à la théorie douteuse, se traduit en un boycott de ses œuvres dont le Théâtre de la Comédie semble avoir fait les frais lors des toutes premières représentations de *La Bonne Âme du Sé-Tchouan*. Une fois la première introduction du théâtre épique étant entamée, cette attitude des communistes évoluera radicalement.

penser que ce metteur en scène ait mal comprise la spécificité du théâtre épique de Brecht[133]. Sans nul doute le militant culturel, proche de la gauche chrétienne, Serreau ne peut que trop bien comprendre les nombreuses – et parfois contradictoires – méfiances que cette œuvre a vocation à faire surgir.

L'action de Serreau explique la conception que de Brecht Planchon et sa troupe peuvent se faire et, en conséquence, nous fournit des indices au sujet de la nature de la toute première mise en scène « brechtienne » du Théâtre de la Comédie. Et si nous songeons que lors de la première présentation de *L'Exception et la règle* à Paris[134], Serreau fait le choix de coupler ce Leherstück avec *Le Gardien de tombeau* de Franz Kafka, il apparaît que le Brecht présenté en ces années vient tout d'abord nourrir le nouveau répertoire d'un « nouveau théâtre[135] » que l'« avant-garde » s'efforce de faire naître.

Cela étant dit, le premier contact de Planchon avec cette dramaturgie épique est plus personnel et précède même la venue du Berliner Ensemble en France, événement que le jeune metteur en scène et ses partenaires « ratent », paradoxalement à cause de leur première création brechtienne : la *Bonne Âme du Sé-Tchouan*, comme nous allons le constater sous peu. La célèbre, et maintes fois commentée, tournée de la troupe berlinoise demeure, néanmoins, le moment crucial au cours duquel la nouveauté et les possibilités révolutionnaires du théâtre épique de Brecht se révèlent en toute leur complexité. La première représentation à Paris de *Mutter Courage und Ihre kinder*, le 30 juin 1954 au Théâtre Sarah-Bernardt[136] lors de la toute première tournée de l'Ensemble berlinois à l'Ouest, sera bientôt « un séisme dont les ondes se propag[eront] pendant plusieurs décennies, fissurant toutes les strates du paysage théâtral français[137] ».

Cette première représentation, réalisée grâce à la première édition du Festival International d'Art Dramatique dirigé par Aman Maistre-Julien et Claude Planson[138], est précédée par une conférence de presse le 29 juin. Les plus importants critiques et hommes de théâtre parisiens y participent, en particulier les appartenant à la génération qui veut impulser une nouvelle pratique scénique. Selon la reconstruction de cet événement fournie par Copfermann, Brecht commence

[133] « Brecht, poussé par un puissant instinct d'homme de théâtre, par la vigueur de ses convictions politiques, et par un sentiment grandissant de sa responsabilité d'écrivain envers un public si pieusement maintenu entre le sommeil et l'ignorance, va dresser en face de ce vieux théâtre, un jeune théâtre épique, qui ne se contente pas de saper l'ancien, mais qui s'organise positivement sur ses ruines. » (Jean-Marie Serreau, « Introduction à Bert. Brecht », *op. cit.*, p. 96).
[134] Le 18 janvier 1950 au Théâtre de Poche (*cf. Petites scènes, grand théâtre. Le Théâtre de création de 1944 à 1960* ,*op. cit.*, p. 106-109).
[135] Il est à souligner que cette définition demeure malgré tout un anachronisme, les acteurs historiques impliqués dans le théâtre des années 1950 utilisant quasi exclusivement le substantif d'« avant-garde » pour indiquer ces nouveaux auteurs et créateurs de théâtre. Toutes ces définitions ne sont donc que partiellement appropriées.
[136] Actuel Théâtre de la Ville de Paris.
[137]Michel Bataillon, « Un séisme nommé Courage », *Les Cahiers*, *op. cit.*,p. 6.
[138] Manifestation qui deviendra bientôt le Théâtre des Nations.

déjà à *éblouir*[139] son auditoire – ou bien à dérouter cette partie du public s'opposant à la force et aux modalités du renouveau que la jeune génération veut imposer. Au cours de cette toute première rencontre, Brecht aurait critiqué la conception de la mise en scène de *Dom Juan* présentée par Jouvet, et, sollicité par les questions du public, aurait affirmé :

> Je crois que tout théâtre de n'importe quel temps ne peut représenter une œuvre que selon la manière dont il la voit. Si on peut parler de fautes dans la façon avec laquelle les pièces sont représentées, ce qui importe c'est l'importance de ces fautes. Les grandes œuvres sont si riches qu'on peut en tirer des éléments qu'on ne voyait pas à l'époque. Il n'y a pas de bonne pièce avec une seule idée[140].

Il est enfin à remarquer que dans le récit de Copfermann Brecht réagit, ici, à une question d'Adamov « qui lui demande si ses principes peuvent être appliqués à d'autres œuvres que les siennes, à Kleist, à Büchner par exemple[141] ». La mise en scène de *La Cruche cassée* par Thérèse Giehse, présentée au cours de cette même tournée serait la deuxième partie de la réponse de Brecht à Adamov. Cette mise en scène aussi semble avoir son importance pour comprendre l'impact de la *praxis* du Berliner Ensemble sur le théâtre français, mais cet aspect de cet événement majeur a rarement été souligné.

Les membres du Théâtre de la Comédie, comme nous l'avons annoncé, n'assistent cependant pas à cette découverte d'un « Théâtre capital[142] » car la troupe est absorbée par les représentations, qui ont débuté le 24 juin 1954, de *La Bonne Âme du Sé-Tchouan*au Festival de Lyon-Charbonnières. Planchon affirme avoir découvert cette pièce, traduite par Jeanne Stern, dans la revue quadrilingue italienne *Botteghe Oscure*[143],plus précisément dans le numéro 177 de l'année 1950[144]. Comme l'indique Bataillon, c'est sans doute dans l'une des libraires du vieux Lyon qu'il fréquente assidûment qu'il aurait pu trouver ce numéro de la revue dirigée par « l'américaine Marguerite Gibert Chapin, épouse Caetani, princesse de Bassiano[145] ». Mais la toute première rencontre avec Brecht, chez Planchon, se serait produite grâce au numéro 3 de *K. Revue de la poésie* publiée en 1949. Dans cette publication, Pierre Abraham traduit les premières *songs* de Brecht, ou des morceaux de *Grand-Peur et misère du troisième Reich*. Brecht cohabite, en ces

[139] C'est par cette catégorie que Roland Barthes, avec presque vingt ans de distance, résume et dévoile sa réaction à l'assistance à la première mise en scène de Brecht (*cf.* Roland Barthes, « L'éblouissement », *Le Monde*, 11 mars 1971, in in Roland Barthes, *Écrits sur le Théâtre*, Paris, Editions du Seuil, novembre 2002, p. 330-331).
[140] Émile Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, Paris, Maspero, 1969, p. 79.
[141] *Ibidem*.
[142] Roland Barthes, « Théâtre capital », *France-Observateur*, 8 juillet 1954.
[143] Michel Bataillon, « Une autre idée de la décentralisation : Roger Planchon », in *La Décentralisation Théâtrale*. *Les Années Malraux (1959-1968)*, Robert Abirached (dir.), Arles, Actes Sud, 1993, p. 185.
[144] *Quaderno IV*, II[e] semestre 1950. Pour toute référence à cette revue, nous renvoyons à la thèse d'Azzurra Aiello, en *Storia della critica letteraria italiana*, intitulée *La Rivista « Botteghe Oscure »*, soutenue sous la direction de M. Barbuto Antonio et M. Memmo Francesco Paolo, dans l'année académique 1998-1999.
[145] « L'americana Marguerite Gibert Chapin, sposata Caetani, principessa di Bassiano » (Azzurra Aiello, *La Rivista « Botteghe Oscure »*, *op. cit.*, p. 25).

années, aux côtés de Kafka et d'Artaud aussi bien sur les petites scènes de la rive gauche de la Seine que sur les pages des revues littéraires que Planchon dévore pour satisfaire sa boulimie intellectuelle. Cela dit, quel genre de lecture, Planchon a-t-il pu faire d'une parabole sur la bonté dans un monde méchant, avec comme protagoniste la bonne âme Shen-Te devenant le cruel Shui-Ta ? De premier abord, nous pouvons supposer que c'est en tant qu'auteur d'un possible « nouveau théâtre » que Planchon approche Brecht : un confrère d'Artaud, épigone de Marlowe et de Kyd, en somme, comme l'étude des versions successives de *La Bonne Âme du Sé-Tchouan* entamé par Pia Kleber semble le montrer[146].

Cette chercheuse propose une approche synthétique des trois créations de la pièce de Brecht[147] à partir d'une étude subtile des déclarations de Planchon et de quelques photos de mise en scène. La première lecture de cette parabole serait pour elle nihiliste, parce que Planchon lit la pièce dans une traduction écourtée de l'épilogue final dans lequel Brecht appelle le public à répondre aux questions proposées par la scène. La fable raconte d'une prostituée de bonne cœur chargée d'une mission insoutenable par trois Dieux qui restent ensuite muets et l'abandonnent. Ses amours, d'abord celui envers l'aviateur Soun, puis celui envers son propre fils pour qui ce *gute Mensch* saura se faire tigre, rendront insoutenable la mission qui lui est confiée.

Planchon, autodidacte, aurait donc lu cette parabole comme une moralité noire qui parlerait de la solitude irrémédiable de l'être humain dans la société contemporaine, de sa situation existentielle. Kleber, de ce point de vue, n'a probablement pas tort d'affirmer que l'influence de l'existentialisme sartrien sur ce jeune metteur en scène corroborerait cette lecture. Mais Kleber ajoute aussi :

> La fausse interprétation de Planchon lui fournit néanmoins l'occasion de réaliser l'un des objectifs d'Artaud, à savoir l'union entre la salle et la scène, afin de permettre la naissance d'un espace partagé dans lequel le spectateur devient partie intégrante du décor, et donc de la représentation. Afin de recréer ce monde sans issue, Planchon reprend la proposition d'Artaud consistant à entourer le public de murs[148].

Cette analyse est construite à partir du témoignage de Planchon recueilli par Jacqueline Autrusseau dans le reportage « Brecht en France[149] ». En effet, dans cet article Planchon dénonce

[146] *Cf.* Pia Kleber, « Approaching Brecht-Documenting Planchon. Roger Planchon's Three Staging of *The Good Person of Szechwan* (1954-1958) », publié dans le volume collectif Clare Finburg, Peter M. Boenisch (dir.), *The Great stage directors. Littlewood, Strehler, Planchon*, volume 6, Londres/New York, Bloomsbury, 2018.

[147] Celle au Festival de Lyon-Charbonnière, celle au Théâtre de la Comédie quelques mois plus tard et puis celle à Villeurbanne, en 1958, dont nous nous occuperons plus loin, *cf.* II.1.4 *La Bonne Âme du Sé-Tchouan*.

[148] « Planchon's misconception, nevertheless, provided an opportunity to realize one of the Artaud's goals concerning the union between the auditorium and the stage, which for him had called for a shared space in which the spectator became part of the set, and thus of the performance. In order to recreate this world without escape, Planchon actualized Artaud's concept of surrounding the audience with walls. » (Pia Kleber, « Approaching Brecht – Documenting Planchon », *op. cit*, p. 175).

[149] Jacqueline Autrusseau, « Brecht en France », témoignage de Roger Planchon, *Les Lettres françaises*, 9 juin 1960.

certes le côté très pessimiste de ce premier travail, mais il ne fait aucune allusion au théâtre d'Artaud. Il se peut donc que Kleber surinterprète les intentions de Planchon[150], quoiqu'il ne soit pasà exclure que le metteur en scène ait voulu s'autocensurer, par la suite, au sujet de son premier penchant artaudien.

Dans tous les cas, Kleber relate, suivant fidèlement le récit de ce metteur en scène, que c'est au cours de la dernière répétition de cette première mise en scène que Planchon se serait rendu compte que *La Bonne Âme* ne peut être qu'« une pièce ouverte[151] ».Ainsi, cette chercheuse indique les passages dans lesquels on peut vérifier le degré d'« ouverture » dans le texte de Brecht. Or, le manque de traces précises au sujet de la toute première création de cette œuvre scénique ne nous permet pas de confirmer ou d'infirmer les hypothèses de Kleber. Ce qui ressort le plus clairement du témoignage de Planchon, cependant, c'est son admission d'avoir approché cette dramaturgie, dans un premier temps, comme une œuvre qui propose des contenus nouveaux à l'instar de celles d'Adamov, de Genet, de Ionesco ou de Beckett. Ce n'est que dans un second temps qu'il aurait compris que cette œuvre propose une structure, idéologique et scénique, radicalement nouvelle.

La curiosité précoce de Planchon envers cet auteur demeure cependant remarquable, même si à elle seule ne dit pour autant encore rien de la spécificité de la réception de Planchon de la pratique de Brecht. Les documents de mise en scène conservés à la BnF semblent montrer que la seconde création de cette œuvre[152] a été effectuée avec plus de rigueur, en étudiant dans le détail chaque tableau, chacun d'entre eux étant défini par une série conséquente de croquis[153]. Ceux-ci correspondent parfaitement aux clichés de ce spectacle étudiés par Kleber ou par Bataillon. Enfin, le côté exotique de cette reprise se concrétise tout d'abord dans la conception des costumes : des reportages photographiques sur l'Extrême-Orient, sur le Vietnam surtout, ont sans nul doute inspiré Planchon et son décorateur Pierre Doye. Parmi les notes de mise en scène de Roger Planchon est en effet présent un reportage journalistique et photographique[154] indiquant que ce

[150] Voici la seule indication de cette première mise en scène donnée par Planchon : « Nous avons monté la pièce avec des costumes très stylisés, et des décors peints qui entouraient toute la salle, qui enfermaient le public. » (*Ibidem*). Kleber, d'ailleurs, a sans doute raison d'affirmer que « this *mise en scène* tells a lot about his [de Planchon] closeness to French tradition that he so often rejected. » / « cette *mise en scène* en dit beaucoup sur sa proximité avec la tradition française qu'il a souvent rejetée. » (Pia Kleber, « Approaching Brecht – Documenting Planchon. », *op. cit.*, p. 171). Cependant, les documents et les témoignages de Planchon que nous avons analysés montrent qu'elle a tort d'affirmer que « [a]s young man of theatre, Planchon revolted against anything that adhered to tradition, the mediocrity of French theatre in general, and the aesthetics of the Cartel. » / « en tant que jeune homme de théâtre, Planchon se révolta contre tout ce qui adhérait à la tradition, à la médiocrité du théâtre français en général et à l'esthétique du Cartel. »(*Ibidem*)

[151] *Ibidem*.

[152] Intégralement reprise en l'automne 1954 pour servir le petit plateau du Théâtre de la Comédie, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *La Bonne Âme di Se-Tchouan*,« Documents de production », 4-COL-112 (48,5) et « presse », 4-COL-112 (48,6).

[153] BnF, ASP, fonds Planchon, « La Bonne Âme de Se-Tchouan – Notes de mises en scène », 4-COL-112 (1217).

[154] Signé par Sabine Berrtiz, traductrice de l'anglais pour Gallimard, intitulé « Mon Extrême-Orient », dont le lieu et la date de publication ne sont pas identifiables.

sont les vêtements et les structurent des villages vietnamiens qui ont inspiré la création de cette seconde *Bonne Âme*, sept mois après la chute de Diên-Biên-Phuet au lendemain des accords de Genève sur l'Indochine.

Alors que pour la création aux Charbonnières nous ne disposons pas de documents de production, le numéro 2 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie* accompagne cette reprise. Ici, la nouveauté esthétique que la mise en scène de *Mère courage* du Berliner Ensemble a entretemps révélée à Paris est immédiatement mise en valeur. Roger Planchon, par exemple, y signe un éditorial dans lequel c'est la pratique de la troupe berlinoise qui retient toute son attention. Il affirme :

> Tous ceux qui assistèrent aux représentations en juin dernier à Paris de *Mère Courage* par le Berliner Ensemble en furent convaincus. Une certaine forme du théâtre était morte, par exemple le problème de la stylisation du théâtre était tout autrement posé et résolu. La révélation de ces représentations fut de découvrir B. Brecht, auteur bien sûr, et surtout une conception totale du spectacle (qui n'a rien à voir avec le théâtre dit total) […]. Il faudra un jour examiner comment Brecht attribue aux éléments scéniques, acteurs, décors, costumes, objets, une fonction de contrepartie et de prolongement au texte[155].

Nous avons ici la confirmation que c'est la dimension scénique de l'œuvre de Brecht qui frappe le plus ce metteur en scène, et cela avant même qu'il ne voie sa première mise en scène du Berliner. D'ailleurs, il semblerait que Planchon se procure des *Modells* des mises en scène de la troupe berlinoise déjà pour cette reprise de la *Bonne Âme* de novembre 1954[156]. Dans ce même numéro du *Bulletin*, ensuite, Planchon se concentre sur le « Temps chez Bertolt Brecht », jugé proche de l'usage que du temps scénique ont fait les élisabéthains, mais plus libre par rapport à cette convention scénique-là[157].

---

[155] Roger Planchon, « Éditorial », *Le Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 2, *op. cit.*.

[156] Ces « Modells » seront réunis dans le volume *Theaterarbeit*par volonté de Brecht et de sa femme Helène Weigel à Dresde, en l'année 1952. Y seront réunis une partie des textes, des clichés et des notes de mise en scène qui peuvent devenir un guide, à utiliser librement, pour toute troupe voulant représenter les textes de Brecht. Bataillon révèle que des passages de ces textes, encore aujourd'hui introuvables en français, furent traduits à Planchon par son ami et collaborateur Max Schoendorff (Michel Bataillon, « Une autre idée de la décentralisation : Roger Planchon », *op. cit.*, p. 187). Dans tous les cas, aucun *Modell* n'a pu avoir été conçu pour *Der Gute Mensch von Sezuan*¸ cette pièce ne sera en effet jamais créée personnellement par Brecht et Planchon n'a donc pas pu bénéficier des indications provenant directement de l'atelier du « maître » pour ses réalisations. La seule indication sûre de la possession de Planchon et de sa troupe des *Modellbucher* est fournie par une lettre de 1967 écrite par les membres du Berliner Ensemble (« Berliner Ensemble, « Spielplan vom 1. Mai – 31. Mai 1967 ». Archives privées d'Eckhard Schulz. » Source citée par Quentin Fondu, « Faire le mur. La circulation internationale de Brecht en temps de guerre froide (1954-1971) », *Politika*, 2021, en ligne : https://www.politika.io/fr/article/faire-mur-circulation-internationale-brecht-temps-guerre-froide-19541971, consulté le 21 octobre 2021).

[157] Remarquons au passage que, même si déjà dans le numéro 8, juillet-août 1954, de *Théâtre populaire*, Barthes publie sa célèbre critique sur « Mutter Courage » (qui deviendra « Mutter Courage aveugle », in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, p. 183-186), il est très rare d'assister à un homme de théâtre qui commente des passages du *Kleines Organon für das Theater* avant que *Théâtre populaire* déclare sa conversion au système théâtral brechtien dans son « mythique » numéro 11, janvier 1955. Il est en outre à considérer que c'est au cours de cette même année 1954 que Brecht joint ses *Additifs au Petit Organon*, ce texte ayant été conçu et publié une première fois en 1948.

L'analyse des traces du début de la découverte de Brecht par Planchon dénonce la révélation, aussi grâce à l'écho de l'événement théâtral parisien, d'une *praxis* radicalement différente de toutes celles connues auparavant par cette troupe et son « chef ». Ce n'est pourtant qu'en 1955 que Planchon voit le travail de Brecht lors de la deuxième venue du Berliner Ensemble à Paris avec *Le Cercle de craie caucasien*. Après avoir assisté à ce spectacle, le jeune Planchon réussit également à rencontrer le « maître » Bertolt Brecht : les deux hommes passent, du moins selon le témoignage de Planchon, un long entretien dont la durée varie entre les quatorze et les dix-sept heures[158]. Patiemment, en cette occasion, le « maître » *éblouit* avec son intelligence scénique l'« élève » et « corrige »les mauvaises interprétations de Planchon de la fable de Shen-Te.

Cette rencontre de 1955, à l'instar de la première approche de la dramaturgie brechtienne, est plutôt révélatrice, pour nous, du besoin de trouver une solution pratique à l'impasse esthétique que ce jeune metteur en scène affirmera par la suite avoir éprouvée en ces années. D'un autre point de vue, le cas de Planchon et du Théâtre de la Comédie est celui d'une réception de cette forme épique toute particulière dans le panorama de la « première introduction » et de la *traduction*[159] de Brecht sur les scènes françaises. En effet, l'attention vers l'usage des matériaux scéniques en tant que signes signifiants déployé par Brecht dans ses mises en scène est tout à fait spécifique à ce metteur en scène, qui la revendique dès 1954. Tandis que dans ces mêmes années, les autres exégètes se concentrent, au contraire, à confectionner une image littéraire bien construite et mieux encore argumentée pour atténuer la nouveauté et la radicalité de la proposition scénique de Brecht-metteur en scène[160].

En conclusion, Brecht n'est évidemment pas un « autre auteur » venant enrichir le répertoire du Théâtre de la Comédie, il n'est non plus ni *un prophète* ni un *autre* prophète, et cela malgré les

[158] Dans ses *Apprentissages*, *op. cit.*, p. 60, il parle de quatorze heures, alors qu'à Dominique Darszacq (*cf.* « Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », 2003, disponible en ligne : https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/credits, consulté le 2 mai 2022), il parle de seize ou dix-sept heures.

[159] Roland Barthes et Bernard Dort, « Brecht traduit », *op. cit.*

[160] Pour les raisons déjà évoquées, Serreau aussi se soumet à cette stratégie et il reprend, tout de suite, certains des éléments qui iront bientôt construire la *doxa* officielle sur Brecht et sur son œuvre. Or, à propos de la construction du *mythe* littéraire de Brecht autour de trois phases dialectiquement séparées l'une de l'autre. Ainsi Mortier commente l'article de Serreau : « Cette théorie [des trois phases], en effet, réalise, sur le plan de l'œuvre, ce que la vie de Brecht ne permettait pas de faire : l'enseignement marxiste ne paraît plus définitif et n'est qu'une étape […] sur le chemin vers autre chose. Devenu une deuxième phase, il annule un premier temps bien négatif et sera lui-même enrichi par un troisième moment. » (Daniel Mortier, *Celui qui dit oui*, *op. cit.*, p. 37). Marielle Silhouette, à propos du processus de réception global de l'œuvre dramatique et scénique en France, a écrit que « [c]ette vision, que la polémique autour de la revue *Théâtre populaire* dans les années cinquante en France allait se charger d'alimenter, parfois malgré elle, est celle qui a prévalu pendant toutes les années soixante, soixante-dix et le début des années quatre-vingt. » (Marielle Silhouette, « Brecht aujourd'hui », in *Bertolt Brecht. L'Homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 15). Il est à cet égard remarquable que déjà en 1951, Serreau s'efforce à *sectionner* l'activité de Brecht en ces mêmes trois macro-périodes. D'ailleurs, trouver sous la plume de Serreau cette catégorisation pourrait indiquer que c'est Besson qui lui a consigné cette même vision, donc quelqu'un d'interne à la *fabrique* du Berliner.

tons « millénaristes » avec lesquelles, dès janvier 1955, *Théâtre populaire* invoquera une « Révolution brechtienne » en France[161]. De la même manière, ce n'est que dans un sens très métaphorique, que nous pouvons parler de Brecht comme d'un « maître » pour Planchon, alors que, dès 1954, les mises en scène de Brecht et du Berliner sont un modèle que ce metteur en scène veut traverser à tout prix.

La création de *Grand-peur et misère dans le III^e Reich*, le 6 avril 1956, représente la deuxième étape de la confrontation directe de sa troupe avec le « maître » allemand. Bataillon révèle en outre que la création de *L'Alcade de Zalaméa* de Calderon[162], un an plus tôt, est déjà symptomatique de la pénétration de l'exemple brechtien chez ce chef de troupe. Les journalistes lyonnais, en effet, louent cette création car « ce Calderon-là rassemble comme un frère à l'important Allemand Brecht[163] » ou bien s'insurgent contre la troupe qui aurait « joué du Planchon dans la manière de Brecht[164] » au lieu de représenter une œuvre issue du grand siècle espagnol.

Les documents du fonds Planchon montrent d'ailleurs le changement qui s'opère dans la pratique concrète de Planchon au cours ou après la saison 1954-1955 du Théâtre de la Comédie. Les costumes et les décors, leurs couleurs ainsi que plus globalement la dimension spatiale de ce spectacle, s'éloignent déjà de l'esthétique jusque-là expérimentée – sans pour autant l'abandonner radicalement. Brecht, on le sait, engendre une rupture esthétique majeure dans tout le théâtre européen d'après-guerre[165] ; à la rue des Marronniers, c'est à partir de ce moment que les références aux pratiques de la génération des créateurs français d'« avant le déluge » s'effacent, petit à petit, dans les prises de position et dans les textes de Planchon – quitte à refaire surface bien des années plus tard.

Fabrizio Cruciani et Clelia Falletti, il y a désormais plus de trente ans, ont résumé la valeur de Brecht pour le théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle :

> Brecht est un pôle d'attraction : y convergent un théâtre politique, un style représentatif fondé sur un dispositif de critique et non d'illusion, un théâtre qui peut se réapproprier les textes –

[161] *Cf.* Roland Barthes, « Éditorial », *Théâtre populaire*¸ numéro 11, janvier-février 1955, contenu in *Écrits sur le théâtre*, « La révolution brechtienne », *op. cit.*, p. 134-136.
[162] Créée le 6 juillet 1955 dans la cour de l'Hôtel de Gadagne, à Lyon, au cours d'une représentation estivale.
[163] Xavier Salomon, *Le Journal de Lyon*, 8 juillet 1955, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse », 4-COL-112(53,3) et cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume I, *op. cit.*, p. 204.
[164] Article anonyme paru sur *Le Progrès*, 8 juillet 1956, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse », *op. cit.*
[165] Nombreuses sont les analyses en ce sens, dont nous pouvons citer l'une des dernières en ordre chronologique, *cf.* Ingrid Gilcher-Holtey, « Une révolution du regard. Bertolt Brecht à Paris 1954-1955 », in Florence Baillet et Nicole Colin (dir.), *L'Arche éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Aix-en-Provence, Presses universitaire de Provence, 2021, p. 29-43).

> contemporains ou du passé – pour les restituer comme moment du présent et qui se structure dans un rapport dialectique avec les spectateurs[166].

Ce couple de chercheurs place sous le double signe de la « reconstruction et [de la] rupture[167] » le contexte du théâtre européen d'après-guerre. En France, la *praxis* déjà mûre de Brecht qui débarque soudainement à Paris a l'effet de cristalliser toutes les nécessités de rénovation de l'art du théâtre jusque-là exprimées, en les dépassant dans une forme déjà accomplie. Pourtant, la déclinaison que Brecht propose du théâtre épique trouve sa force théâtrale dans une réélaboration des expériences les plus intéressantes du théâtre de l'entre-deux-guerres. Mais, dans la pratique scénique qu'il élabore en ces années à Berlin Est, Brecht renonce, radicalement, à toute reprise inconsciente, dictée par la tradition, de pratiques scéniques qu'il considère désormais révolues

En 1959, lors des dix ans de la mort de Jacques Copeau, Planchon affirmera :

> Copeau est un grand maître à penser pour le Théâtre plus que quelqu'un qui peut nous inspirer. Tout en admirant ce qu'il a fait, nous pourrions faire le contraire de ce qu'il a dit, prendre son enseignement et le retourner. Nous sommes complètement coupés de Copeau. Antoine même nous paraît plus proche. Il n'y a plus de commune mesure entre Copeau et nous. Le mouvement artistique du Vieux-Colombier s'est organisé autour d'une poignée de fidèles : les lecteurs de la N.R.F. Ce qui nous est incompréhensible. Ce qu'a essayé de faire Jacques Copeau, c'est la synthèse entre les conceptions théâtrales de Gordon Craig et celles de Stanislavski. Mais c'était une synthèse de départ qui avait la tête en bas. Brecht, lui, a réalisé une vraie synthèse et lui a remis les pieds en bas[168].

Cet extrait condense la radicalité avec laquelle Planchon tentera précisément de retourner une tradition comme les mises en scène du Berliner lui apprennent à le faire. Dans le même temps, ces mots affirment une volonté de séparation vis-à-vis d'une tradition théâtrale nationale que la venue de Brecht en 1954 ne fait qu'accélérer.

En dernière instance, le metteur en scène qui prononce ce très étrange « hommage » à Copeau en 1959 ne peut pas imaginer combien encore sa traversée de la « synthèse réalisée par Brecht » forgera sa conscience de l'art du théâtre, d'une façon parfois surprenante, parfois douloureuse. D'ailleurs ce texte, publié comme nous le verrons en une année décisive pour Planchon[169], est sans doute inspiré par le profond travail intellectuel accompli par la revue *Théâtre populaire*, éditée par

---

[166] « Brecht è un polo d'attrazione : vi convergono un teatro politico, uno stile rappresentativo fondato su di un dispositivo di critica e non d'illusione, un teatro che può riappropriarsi dei testi – contemporanei o del passato – per restituirli come momento del presente et che si struttura in un rapporto dialettico con gli spettatori. », Fabrizio Cruciani et Clelia Falletti, « Introduzione. Visioni del teatro : problemi e punti di vista », in *Civiltà Teatrale nel XX^e^ secolo*, Cruciani et Falletti (dir.), Bologne, Il Mulino éditeur, 1986, p. 275.

[167] *Ibidem*, p. 269.

[168] Numéro spécial de la publication *Connaissance du théâtre, Cahier Jacques Copeau,* édité par l'Institut pédagogique national à l'occasion de l'exposition Jacques Copeau. Cahier réalisé Maurice Jacquemont et Roland Ferrari à l'occasion d'une *Exposition Jacques Copeau* au Musée pédagogique en 1959, dix ans après la mort du fondateur du Vieux-Colombier.

[169] *Cf. infra* II.2.1 1959, la première troupe permanente de France – *Le Théâtre de la Cité et le premier « Ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles »* et *cf.* II.2.2 Des *Trois Mousquetaires* à l'*Édouard II,* en passant par *Les Âmes mortes* :avec Brecht au-delà du « brechtisme ».

la maison d'édition L'Arche. Barthes aussi signe dans ce catalogue un « hommage » symptomatique de la volonté iconoclaste de ces intellectuels du théâtre de dépasser l'héritage national d'une « révolution » si politiquement douteuse telle que celle de Copeau.

I.5 La revue *Théâtre Populaire* et Planchon : prémices d'une relation passionnée

> [L]e Brecht découvert par les rédacteurs de la revue [*Théâtre populaire*] en 1954 est d'abord un metteur en scène, et un homme de théâtre complet : un dramaturge, un théoricien, mais en premier lieu un créateur scénique. Barthes le souligne dès son premier article, consacré à *Mère Courage* : « Il faut préciser la nature de la représentation, car ce théâtre existe comme acte et non comme texte, et ici c'est Brecht lui-même qui a porté son œuvre à la scène[170]. » Or, si nous arrivons à faire abstraction de la dimension politique de la critique brechtienne de *Théâtre populaire*, son attitude « totale » consiste justement à revendiquer le théâtre en tant qu'acte, et à prendre en compte cette émancipation de la représentation, pour reprendre une formule que Dort emploiera plus tard […][171].

Voilà synthétisé un aspect qui marque profondément la réception de Brecht en France et, plus encore, sa *traduction* sur les scènes françaises. La microsociété théâtrale dirigée par Helene Weigel et Brecht qui présente ses spectacles à Paris – c'est-à-dire en Europe de l'Ouest – dès 1954 présente aussi une *praxis* qui fait de l'autonomie de la représentation sa plus grande force en raison de la rigueur idéologique soutenant son exégèse dramaturgique. La couleur des costumes de chaque personnage, le réalisme dialectique avec lequel ces mêmes costumes sont conçus, ainsi que la valeur signifiante des objets sur scène unie, enfin, à un montage non linéaire de la fable, marquent une différence fondamentale envers tout ce que les scènes françaises peuvent produire en ces années. C'est à partir de cet exemple d'extrême rigueur idéologique au service d'œuvres scénique d'une très grande qualité esthétique, cet exemple d'une véritable révolution formelle, donc, que la critique de *Théâtre populaire* se fera, progressivement, « brechtienne ».

Pour ce qui concerne notre enquête, si nous aussi arrivons à faire abstraction des déclarations politiques présentes dans l'organe de presse du Théâtre de la Comédie, il apparaît que Planchon comprend vite qu'il peut et doit s'insérer dans le courant de réforme théâtrale que *Théâtre populaire* définit et tente d'impulser grâce à la découverte de ce « Brecht total ». Bien sûr, le côté politique inhérent à la *praxis* de Brecht est inextricable de la nouvelle conscience des pouvoirs du théâtre qui *éblouit* cette génération d'artistes et de critiques. Toutefois, pour Planchon l'aspect

[170] Roland Barthes, « Théâtre capital », *France-Observateur*, 8 juillet 1954, in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 92.
[171] Marco Consolini, « Le rôle de la revue dans l'évolution de la critique dramatique au XX^e^ siècle : Le cas de *Choses de théâtre* », in Marion Chenetier-Alev, et Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique : Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e^-XXI^e^ siècles*, Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2013, p. 99-120, en ligne : http://books.openedition.org/pufr/7531, consulté le 30 juin 2020).

formel et opérationnel que l'on dégage chez Brecht prime tout de suite et toujours primera face au côté plus proprement idéologique de cette œuvre – ce qui, comme nous le verrons plus loin, engendrera contradictions et incompréhensions.

Pour l'instant, force est de constater que cette révélation n'implique pas un rejet total et aveugle chez Planchon et sa troupe de la tradition française[172], mais elle explique, dans le même temps, la partielle radicalité de l'Éditorial du numéro 3 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie* qui, rappelons-le, s'insurgeait contre un « Molière annexé par la bourgeoisie ». Brecht a montré une voie pour s'emparer d'œuvres que l'on considère « confisquées » par la classe dominante[173]. Bien sûr, cette « révolution » impliquerait l'adoption de modèles productifs pour l'industrie théâtrale radicalement différents, pour lesquels Barthes et Dort en particulier se battent à partir d'une nouvelle réflexion sur le rôle du théâtre dans la société. À ce sujet, les analyses de Marco Consolini ont montré qu'en réalité le militantisme de *Théâtre populaire* conduit à une conception nouvelle du théâtre en tant qu'art autonome et à une définition, qui bientôt deviendra une analyse historique rigoureuse, de l'importance de la naissance de la mise en scène en France. C'est dans le socle d'une complexe confrontation entre les exigences d'un « théâtre de l'ère scientifique », dont Brecht a montré la possibilité, et la réalité du théâtre français des années 1950 que surgit, par exemple, une réévaluation du rôle d'André Antoine : voici la matrice de la dévaluation de l'utopie de Copeau que Planchon, en 1959, rejette[174]. La complexe entreprise intellectuelle de Barthes et Dort soutenue par Voisin, se concrétisant dans un combat critique acharné, forme Planchon, sa pratique théâtrale et sa façon de concevoir son rôle de metteur en scène[175]. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, nous poursuivrons une confrontation entre les réalisations scéniques de Planchon et la rigueur analytique des rédacteurs de *Théâtre populaire*.

[172] Le numéro 2 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, malgré les tons des deux articles de « Raynal Orçay », n'empêche pas la publication d'une « Deuxième causerie de Charles Dullin » dans laquelle ce dernier révèle celle qu'il appelle « l'Origine du Cartel » au cours de sa création des *Oiseux* d'Aristophane au Théâtre de l'Atelier.

[173] Classe que dans l'Allemagne d'après-guerre est accusée s'être profondément et irrémédiablement enlisée avec le nazisme.

[174] « En dernière analyse, on peut dire que *Théâtre populaire*, en se faisant le porte-parole du brechtisme, devient la revue française du théâtre de la mise en scène. Et si les expériences de Copeau, Artaud ou Dullin restent pour elles couvertes d'une aura d'héroïsme qui les rend suspectes, c'est surtout après la rencontre avec Brecht que se développera sa recherche des prédécesseurs qui ont affirmé la position centrale du metteur en scène. Le cas le plus significatif est celui d'André Antoine, à l'égard duquel règne auprès de la critique conservatrice une attitude négative, fondée sur le lieu commun qui en fait la victime d'un positivisme naïf […]. » (Marco Consolini, « *Théâtre populaire*, 1 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 23, printemps 1997, p. 104-116).

[175]De plus, le ton même de l'éditorial de 1955 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie* semble être un écho des réquisitoires de la rédaction parisienne contre « Le Théâtre de l'Argent » et de la bourgeoisie, ainsi que contre les pratiques de Barrault (*Cf.* Marco Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Rome, éditeur Bulzoni, p. 101-113) et de Vilar (*cf. ibidem*, en particulier p. 153-163), la première considérée non plus acceptable et l'autre insuffisante après l'éblouissement de Brecht.

Tout d'abord, constatons que le rapport entre Planchon et cette rédaction commence peu de mois avant la découverte de Brecht en juin 1954 et, encore une fois, grâce à l'amitié d'Arthur Adamov. Cet auteur fait découvrir le Théâtre de la Comédie à Jean Duvignaud en premier lieu, probablement à la suite de la première création du *Sens de la marche* et du *Professeur Taranne* en 1953. Ce rédacteur, nous l'avons vu, présentera dans le *Bulletin* de mai 1954 la reprise de la pièce d'Adamov, mais dès janvier-février 1954, la revue publiée par L'Arche relate de l'existence de « Roger Planchon et [du] Théâtre de la Comédie[176] ». Très tôt, et à la suite de la reprise du *Professeur Taranne* couplée avec *La Cruche cassée*, Barthes et Dort s'intéressent au Théâtre de la Comédie et soutiennent le jeune Roger Planchon[177].

Si Brecht montre à Planchon pragmatiquement la voie pour faire un nouveau théâtre, *Théâtre populaire* forge les instruments théoriques pour défendre et promouvoir ce renouvellement. Certes, on pourrait souligner d'entrée une différence de perspectives entre la critique militante de Barthes et Dort, ou à plus forte raison celle d'André Gisselbrecht, et l'usage que Planchon a l'intuition de pouvoir faire d'une nouvelle *praxis* théâtrale. Mais le constat de cette différence ne doit pas faire perdre de vue la profonde proximité entre le Théâtre de la Comédie et *Théâtre populaire* en ces années. Par exemple, la découverte collective de Brecht, et pourtant déclinée selon les exigences de chaque entité individuelle ayant subi cette « secousse », ne conduit pas la troupe lyonnaise à renier sa quête d'un nouveau répertoire. Tout comme la rédaction parisienne publie un nombre important de « nouveaux auteurs » – soit pour les imposer[178], soit pour que la scène les redécouvre grâce aux armes de la « critique brechtienne »[179] –, le Théâtre de la Comédie reprend le travail sur *son* répertoire avec une conscience renouvelée. On voit donc ce petit théâtre présenter, d'abord, une pièce de John Millington Synge, *L'Ombre de la ravine*[180] et, ensuite, *Aujourd'hui ou Les Coréens*[181] de Michel Vinaver en tant que modèles d'une dramaturgie réaliste à réinventer.

Le choix de représenter l'auteur irlandais (par ailleurs en diptyque avec une reprise de *La Cruche cassée*) serait à analyser comme une tentative de pénétrer, avec un regard nouveau, une dramaturgie dont le contenu a des retombées politiques immédiates. Mais c'est sans nul doute l'œuvre de Vinaver celle qui arrive à mieux conjuguer un engagement envers la contemporanéité

[176] Jean Duvignaud, « Roger Planchon et le Théâtre de la Comédie », *Théâtre Populaire*, n° 5 janvier-février 1954.
[177] *Cf.* Bernard Dort, « Du vrai théâtre à Lyon », *L'Express*, 8 mai 1954 et Roland Barthes, « Un bon petit théâtre », *France-Observateur*, 13 mai 1954.
[178] C'est le cas des auteurs plus contemporains tels O'Casey, O'Neill ou Valle-Inclan, *cf.* Marco Consolini, « Théâtre populaire, 2 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 25, automne 1997, p. 83-97.
[179] *Cf.* les œuvres de Lope de Vega, de Marlowe, de Racine, de Kleist, de Ruzante, etc. publiées et analysées au fil des numéros de la revue.
[180] Pièce créée le 4 novembre 1955 au Théâtre de la Comédie de Lyon.
[181] Pièce créée le 25 octobre 1956 au Théâtre de la Comédie de Lyon.

avec une forme réaliste, en rupture avec les conventions dramatiques des années 1950. Cette pièce n'est cependant pas une pièce épique, et Vinaver ne fait nullement appel au modèle brechtien, mais il construit une œuvre dans laquelle l'inutilité de la guerre (en l'occurrence celles en Indochine et en Corée dans lesquelles la France et l'OTAN s'investissent) est dénoncée via l'expérience de jeunes militaires au contact avec les populations rurales qu'ils envahissent[182]. La mise en scène conçue par le Théâtre de la Comédie cherche dans les mécanismes d'identification, auxquels publics et acteurs sont accoutumés, la clef pour rendre efficace cette œuvre scénique de dénonciation. En outre, cette création marque le début, entre Planchon et Vinaver, d'une relation profonde et de longue durée, bien que non dépourvue de difficultés et d'incompréhensions.

La création d'*Aujourd'hui ou Les Coréens* est, d'abord, l'occasion pour Roland Barthes[183] de montrer la nouveauté de la pièce. Même si pour lui, « Vinaver a intentionnellement éludé la dimension « réaliste » de son œuvre[184] », *Aujourd'hui* n'est pas moins une pièce politique, « si la politique consiste à retrouver les rapports réels des hommes, débarrassés de toute « décoration » psychologique[185] ». Or, si pour ce critique *Aujourd'hui* rompt sans doute avec un « théâtre bourgeois[186] », elle rompt néanmoins avec « les prémisses les plus valables de l'art révolutionnaire (celui de Brecht, par exemple), qui sont toujours d'ordre polémique, démystificateur[187] ». En dénonçant donc le « langage » sans histoire, pourrait-on dire *idéaliste*, de Vinaver, Barthes peut mieux exalter la rigueur de la mise en scène de Planchon, qui, s'il « trahit » le langage de l'auteur, c'est pour mieux découvrir « la problématique d'*Aujourd'hui* : peut-on acquiescer à un monde nouveau sans faire explicitement le procès de l'ancien[188] ? » Le combat mené par le metteur en scène et par sa troupe avec le texte, mené avec les armes de l'analyse critique du « réel », porte ainsi Barthe à défendre la démarche de Planchon *malgré* le texte, à défendre sa « partialité[189] » *malgré* le manque d'« assise idéologique[190] » de Vinaver.

Il nous importe de relever rapidement que dans ces mots, en faisant totale abstraction de leur contenu politique, c'est la rigoureuse liberté du metteur en scène aux prises avec un texte qui est exalté. Cela dit, pour Barthes, mais aussi pour d'autres rédacteurs de *Théâtre populaire*, même si

[182] *Cf.* Michel Vinaver, *Théâtre complet I*, *Les Coréens* et *Les Huissiers*, Arles, Actes Sud, 2003.
[183] Roland Barthes, « *Aujourd'hui ou Les Coréens* », *France-Observateur*, 1er novembre 1956.
[184] Barthes en effet poursuit : « [les] volontaires français [de Vinaver] sont sans histoire […]. Ce que son œuvre propose c'est donc un monde sans procès […] d'où le titre *Aujourd'hui* […]. » (Roland Barthes, « *Aujourd'hui ou Les Coréens* », *op. cit.*, article contenu in Roland Barthes, *Œuvres complètes 1943-1965*, tome I, édition établie par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 556-557).
[185] *Ibidem*, p. 556.
[186] *Ibidem*, p. 557.
[187] *Ibidem*.
[188] *Ibidem*.
[189] *Ibidem*.
[190] *Ibidem*.

pour des raisons légèrement différentes, le couple Planchon et Vinaver montre qu'un changement profond dans la pratique théâtrale française se produise. Par conséquent, soutenir Planchon implique de dénoncer la condition économique dans laquelle sa troupe est contrainte d'opérer.

L'exemple de ce soutien est représenté par un autre article de Barthes, le compte rendu de la mise en scène de *Grand-Peur et misère du III^e^ Reich*, de Brecht, par le Théâtre de la Comédie :

> Dans cette œuvre si sombre, si rigoureuse, Planchon a su mettre cette « tentation de la bonté » qui est au centre de tout le théâtre de Brecht. Ni conventionnel, ni avant-gardiste, le travail de Planchon impose au public un peu de cette responsabilité, un peu de ce « tact moral » aux côtés duquel le jeu de tant d'autres troupes ne peut plus paraître qu'une rhétorique vulgaire du « naturel », dont on sort excédé. Le paradoxe, on s'en doute, c'est que Paris soit privé d'un tel spectacle. L'obstacle ? L'argent, toujours l'argent : on devine que le Théâtre de la Comédie n'est pas un théâtre riche et qu'en particulier *Grand'peur* n'est pas une pièce à rassembler le public grassement payant[191].

Grâce à cet article, derrière l'éloge à la précision scénique et idéologique de Planchon, « faisant abstraction » de la rhétorique propre à *Théâtre populaire* en ces années, nous trouvons une trace de l'importance capitale de l'exploitation d'un nouveau répertoire, via de nouveaux « moyens » esthétiques, pour le Théâtre de la Comédie. Le combat qui unit une partie de la rédaction de *Théâtre populaire* et la troupe lyonnaise groupes est solide cette relation, Barthes accompagne et soutint concrètement le parcours global de cette troupe. En effet, lorsqu'il remarque le manque de subventions pour cette troupe, ou qu'il réclame leur venue à Paris, c'est qu'il se bat pour que le Théâtre de la Comédie obtienne le statut officiel et les moyens qui lui permettent de survivre et de progresser. C'est en toute première instance cette confrontation avec les pouvoirs publics que nous devons analyser dans les pages qui suivent.

[191] Roland Barthes, « Bertolt Brecht à Lyon », *France-Observateur*, 10 mai 1956, in Roland Barthes, *Œuvres Complètes 1943-1965*, tome I, *op. cit.*, p. 547-548. Ce texte, qui est partiellement reproduit par Michel Bataillon, *cf. Un défi en province*, Volume I, *op. cit.*, p. 218, ne figure pas dans le recueil de Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2000. Il est contenu en revanche dans le recueil italien : *Sul Teatro*, textes réunis et présentés par Marco Consolini, postface de Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2002, p. 180.

Deuxième partie

Le Théâtre de la Cité (1957-1962)

II.1 Une nouvelle Cité pour un nouvel usage du théâtre

II.1.1 La naissance du Théâtre de la Cité

L'implantation à Villeurbanne

Dans la première partie, nous avons voulu raconter la formation d'une « jeune compagnie » de théâtre – c'était à l'époque un concept administratif – et les premiers pas d'un « jeune metteur en scène ». Il s'agit, maintenant, d'entrer dans le vif de nos interrogations, d'essayer d'abord de comprendre comment la jeune compagnie du Théâtre de la Comédie a pu, en 1957, choisir de transférer son activité de théâtre permanent dans la salle du théâtre municipal d'une banlieue ouvrière et ainsi de s'insérer progressivement dans un réseau naissant de théâtres de service public, sans pour autant abandonner sa propre recherche esthétique. Notre objectif sera de suivre le parcours singulier de ce collectif théâtral, désormais Théâtre de la Cité, et d'étudier l'évolution de la pratique et de la réflexion de son jeune directeur, Roger Planchon.

Afin de savoir comment l'un des premiers théâtres permanents en province a pu ouvrir ses portes le 31 octobre 1957, il est nécessaire de suivre le parcours qui porte Roger Planchon à devenir le nouveau directeur du théâtre municipal de Villeurbanne et le Théâtre de la Comédie à faire peau neuve, devenant le Théâtre de la Cité. Afin de procéder à cette enquête, il est peut-être intéressant d'esquisser dans les très grandes lignes le contexte qui, dès le limogeage de Jeanne Laurent en 1952, permet aux entreprises de « service public » déjà ancrées sur le territoire de poursuivre leurs activités, ainsi qu'à des nouvelles expériences de voir le jour. Si dans la partie précédente, il nous a été possible de mettre en évidence l'exigence du Théâtre de la Comédie de s'insérer dans le socle du renouvellement esthétique et productif du théâtre, maintenant, nous devons interroger plus frontalement l'exigence de cette troupe de s'investir dans un projet plus grand et plus ambitieux afin de survivre. Par ailleurs, remarquons aussi que cette entreprise voit le jour dans une conjoncture historique parmi les plus controversées de l'histoire de la France au XX^{e} siècle, et en

outre marquée par une profonde rénovation de la conception du théâtre et de sa place à l'intérieur de la société.

L'après-guerre, comme nous l'avons déjà suggéré[1], est *de facto* marqué par l'émergence d'un rapport renouvelé entre l'art et l'État, les artistes et la société. En outre, si nous avons remarqué l'importance relative pour Planchon et sa première compagnie des expériences de renouvellement menées par le Cartel – Dullin et Jouvet en particulier –, de la même manière nous avons insisté sur le constat que la génération à laquelle Planchon appartient est très distante de ces mêmes expériences d'avant la guerre. En effet, nous avons vu que le Théâtre de la Comédie partage avec les « nouveaux » théâtres de la Rive gauche parisienne la même urgence de renouveler l'art théâtral à partir du répertoire. Pour ce qui concerne plus spécifiquement la nouveauté du rapport entre l'art et les institutions publiques, en revanche, Marion Denizot souligne que

> [l]'après-Seconde Guerre mondiale est marqué en France par la réconciliation entre les artistes et l'État. La structuration du service public pour la culture s'appuie sur une double dimension : service du public (un théâtre au service de la cité) et service des artistes (une politique au service de la création)[2].

Il serait tentant, à la lecture de ce passage, d'interpréter immédiatement le choix du nom de ce nouveau théâtre comme révélateur de l'ambition de poursuivre le projet de décentralisation ébauché par Jeanne Laurent. Planchon, grand lecteur depuis l'adolescence, connaissait tout ce qui était accessible sur Dullin. Il savait ce qu'avait été le Théâtre de la Cité et le lien est évident[3]. L'entreprise de Planchon, se voudra-t-elle en effet « un théâtre au service de la *Cité* » ouvrière de Villeurbanne ? Et pour quelles raisons, et comment, est-elle née cette entreprise ? À première vue, le travail sur le répertoire déjà entamé à Lyon par le Théâtre de la Comédie laisserait penser que la compagnie poursuit un parcours artistique singulier mais cohérent avec le mouvement global de la Décentralisation dramatique. Or, en 1956, quatre ans après le limogeage de Laurent, la poursuite de tout projet décentralisateur est sans doute plus difficile, sans que ce processus soit interrompu[4].

---

[1] *Cf. supra* I.3 Planchon, entre ses « pères » et ses « professeurs » : Adamov, Artaud, Vilar.

[2] Marion Denizot, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p. 64.

[3] Par ailleurs, si dans l'immédiat après-guerre choisir un tel nom pour un théâtre ne pouvait que rappeler de très près l'expérience, certes complexe, de Charles Dullin à la direction du Théâtre de la Cité-Théâtre Sarah Bernardt, comme nous l'avons montré, Planchon appartient à une génération trop distante de celle à laquelle appartient Dullin. Néanmoins, nous pouvons sans doute faire l'hypothèse que le choix de ce nom, en 1957, est aussi symptomatique de la volonté de cette compagnie de vouloir, idéalement et sur un plan de continuation d'une politique culturelle, rejoindre les grandes expériences théâtrales nées avant la Deuxième guerre mondiale, tout en se réappropriant un espace au sein de la *Cité*. L'écoute de l'entretien de Planchon en 1989 laisse par ailleurs entendre à quel point l'expérience de la découverte du jeu de Dullin aurait été importante pour Planchon-comédien (*cf.* Roger Planchon « À voix nue ». Entretiens avec Jean Mambrine. Entretien du 3/10/1989, en ligne : https://www.franceculture.fr/theatre/roger-planchon-c-est-souvent-evidemment-le-comedien-qui-porte-le-theatre).

[4] Comme le montre aussi Pascale Goetschel, pour laquelle « si le limogeage de Jeanne Laurent apparaît comme un véritable coup de théâtre, il ne sonne pas pour autant le glas de la décentralisation. », *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945 – 1981)*, Paris, Presse Universitaire de France PUF, 2004, p. 99.

En effet, bien que Vincent Dubois[5], ou, plus clairement encore, Philippe Urfalino[6] insistent sur la centralité de la naissance du premier ministère des Affaires culturelles en tant que moment déclenchant une véritable politique culturelle d'État, *de facto* déjà

> [l]e mode de gouvernement de Jeanne Laurent fonde, bien avant la formation d'un ministère des Affaires culturelles, le service public pour la culture, en ce qui répond à une demande d'autonomie esthétique des artistes, tout en veillant aux intérêts de la nation, au nom de laquelle Jeanne Laurent œuvre[7].

En effet, non seulement le réseau des Centres dramatiques nationaux voulu par celle qui de plus en plus sera perçue comme la « mère de la décentralisation[8] » se pérennise. Le sous-directeur des Spectacles et de la Musique sous le gouvernement Edgard Faure, André Coumet[9], à sa manière et sans la force de Laurent, « permet d'ancrer définitivement la décentralisation théâtrale dans le champ des compétences administratives[10] ». Si cela est vrai, il faudra tout de même souligner le fait, non négligeable, que sans la présence et la volonté de Jeanne Laurent, de la Décentralisation est au moins freinée Sans doute, le manque d'une institution forte et indépendante au service d'une plus ample diffusion de la Culture empêche la mise en place d'une politique stable et cohérente en faveur de la création artistique ou de la démocratisation de l'accès aux biens culturels ; reléguant ainsi le soutien de l'État en faveur des entreprises culturelles à des interventions ponctuelles ou à l'initiative personnelle de certains fonctionnaires. En outre, cette participation de l'État est toujours soumise à la fois à l'instabilité politique des gouvernements, à la difficulté des rapports entre le ministère et les collectivités locales, ou bien aux contrastes et aux rancœurs que l'action de ces fonctionnaires peut parfois engendrer. C'est ce que les études de la politique et de la personnalité de Jeanne Laurent permettent de mettre en lumière. Laurent Fleury, à l'égard de l'opposition que son action énergique mais solitaire a engendrée, synthétise les raisons qui conduisent à l'éviction de cette fonctionnaire. Il évoque ensuite la nouvelle orientation libérale du Secrétariat d'État aux Beaux-Arts voulue par le gouvernement d'Antoine Pinay, ainsi que, enfin, « le conservatisme du nouveau secrétaire d'État […], l'ancien préfet, André Cornu[11] », ce dernier étant très fortement

[5] Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
[6] Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », [1996], 2004.
[7] Marion Denizot, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *op. cit.*, p. 67.
[8] *Cf.* Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar. Une expérience de décentralisation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 55. Cet auteur cite un article de Colette Godard la désignant ainsi, paru sur *Le Monde*, 16 octobre 1989.
[9] Remarquons aussi que le limogeage de Laurent en 1952 produit l'effet de transformer la Direction des Spectacles et de la Musique en Sous-direction. André Coumet, administrateur de première classe, ne sera nommé officiellement sous-directeur qu'en 1954, et il occupera cette fonction jusqu'à l'année 1960 (*cf.* Inventaire des Archives nationales disponible en ligne : https://francearchives.fr/fr/findingaid/eab9cce5aed0dfdea4 d4a9cef30abe6565622a8e).
[10] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981)*, *op. cit.*, p. 99.
[11] Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar*, *op. cit.*, p. 64. Au sujet du parcours et de l'action politique d'André Cornu, nous renvoyons à la contribution de Églantine Pasquier, « André Cornu et le Secrétariat d'État aux Beaux-Arts, 1951-1954 », in *Politiques de la Culture, Carnet de recherche du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication*, avril 2016, [disponible en ligne : https://chmcc.hypotheses.org/1864, consulté le 28 mars 2016].

influencé par les détracteurs et de la décentralisation et de Jeanne Laurent, tels que Jacques Hébertot[12]. Néanmoins, il souligne « l'efficacité de son action [de Jeanne Laurent] et la capacité d'influence dont elle a fait preuve dans la définition des politiques publiques de la culture en gestation[13] », en expliquant que le projet décentralisateur de cette fonctionnaire a su « produire l'impossible » et ainsi « interrompe le cours ordinaire de l'histoire[14]. »

En ce contexte, le cas de l'implantation à Villeurbanne de Planchon et de sa compagnie est peut-être révélateur des difficultés économiques que vivent nombre de jeunes compagnies à cette époque, mais aussi des espoirs d'une reprise en main d'un plan pour la culture que le gouvernement de coalition guidé par Guy Mollet a pu faire naître[15]. Quoiqu'il en soit, ce que nous pouvons constater, c'est que la décision de postuler, à l'âge de 26 ans, pour la direction d'un théâtre municipal de 1500 places, Planchon l'a prise à cause de la réalité économique dans laquelle baigne son entreprise théâtrale.

Le 9 août 1956, le directeur du Théâtre de la Comédie adresse en effet un courrier au Secrétaire d'État aux Arts et Lettres Jacques Bordeneuve[16] , un courrier au ton désespéré. Dans cette lettre, Planchon présente le travail accompli par son équipe, composée de 15 comédiens, dès sa fondation

[12] Ce dernier avait en effet mené une attaque virulente contre Jeanne Laurent. Les raisons personnelles de cette attaque ne sont pourtant pas uniquement liées à l'idéologie « centralisatrice » d'Hébertot, ni aux seules réactions farouchement négatives au projet de Laurent. Sa rancune envers cette fonctionnaire est indissociable de ses intérêts en tant que directeur des théâtres privés à Paris et dans la province. Pour tout approfondissement concernant la figure et l'œuvre de cette fonctionnaire, nous renvoyons à la monographie de Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, coll. « Travaux et documents », Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture,2005.

[13] Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar*, *op. cit.*, p. 64.

[14] *Ibidem*.

[15] Guy Mollet, Président du Conseil des ministres du 1er février 1956 au 21 mai 1957, secrétaire de la Section française de l'Internationale ouvrière-SFIO, guidera un gouvernement orienté vers une politique que l'on pourrait qualifier de « centre-gauche », ouvertement contraire à l'intervention française en Algérie et favorable à l'indépendance de cette nation, position pour laquelle il sera vivement conspué par la population d'origine française occupant ce territoire lors de sa visite à Alger. Luciano Canfora synthétise ainsi l'avènement et la crise de ce gouvernement : « L'année 1956 s'ouvre par la tenue d'élections législatives en France. Avec le scrutin du 2 janvier 1956, le PCF confirme la position qu'il avait déjà acquise lors des consultations précédentes (1951). Il est de loin le premier parti en France, avec 5 millions et demi de voix, soit un quart de l'électorat, et 145 élus. Les socialistes obtiennent quant à eux 3.200.000 voix et 88 mandats. Les diverses formations radicales et radicales-socialistes totalisent 2.800.000 voix mais, étant divisées, ne décrochent que très peu de sièges, tandis que le parti catholique (MRP) maintient sa position (2.300.000 voix) et perd peu de sièges. Après avoir rejeté la proposition communiste d'arriver à un accord *à minima* sur un programme commun de gouvernement, Guy Mollet, le secrétaire général de la SFIO, forme un gouvernement de coloration socialiste et radicale, sans majorité préétablie, qui parvient à obtenir le soutien sans participation des communistes et du MRP. Le gouvernement Mollet met l'accent sur le volet « social » dans son programme : allongement à trois semaines de la durée des congés payés, constitution d'un fonds national pour la vieillesse et réforme fiscale. Mendès-France entre très vite en opposition avec la politique du gouvernement Mollet, dont il fait lui-même partie : il conteste l'attitude du ministre résident en Algérie, le socialiste Lacoste – qui prétend engager un bras de fer avec la rébellion algérienne – et s'oppose à la politique sociale de Mollet, qu'il considère comme dangereusement inflationniste. Mais sa démission du gouvernement n'entraîne pas avec elle celle d'autres ministres radicaux. », *La Démocratie. Histoire d'une idéologie*, traduit de l'italien par Anna Colao et Paul Itoli, Paris, Édition du Seuil, coll. « Faire l'Europe », [2004] 2006, p. 373-374.

[16] Jacques Bordeneuve (1908-1981), nommé Secrétaire d'Etat aux Arts et Lettres sous le gouvernement Guy Mollet,il prit son poste à partir du 1er février 1956, succédant à André Cornu.

et jusqu'alors et encore maintenant. Ce chef de troupe souligne « qu'il faut nourrir[17] » ces comédiens, que les costumes doivent être payés, et, surtout, qu'il est impossible pour cette jeune troupe de poursuivre leur démarche artistique et d'atteindre leurs ambitions si, juste pour un manque de 75.000 francs, ils doivent renoncer à mettre en scène une pièce qu'ils aiment[18]. Depuis sa fondation, le Théâtre de la Comédie a présenté 25 spectacles, obtenu « l'appui de tous : journalistes, associations culturelles, Syndicats d'Initiative[19] », ne touchant qu'une subvention totale d'un million de francs – en payant ainsi un tiers du théâtre avec leurs propres recettes. Pendant que Planchon écrit sa lettre, sa troupe est en train de jouer sur deux scènes différentes, à savoir dans la cour du Musée de Gadagne, où elle présente *La Nuit des Rois* de Shakespeare, et au Théâtre de la Comédie *La Leçon* et *Victime du devoir* d'Eugène Ionesco.

Il poursuit en affirmant que si, il y a trois ans, on leur avait demandé de « donner leurs preuves, la compagnie les a données[20] ». Mais cela « dans l'indifférence complète et totale de la municipalité de Lyon […][21] ». Le Théâtre de la Comédie, surtout, a démontré, avec son activité, qu'un théâtre jeune et de création était possible et qu'« un répertoire culturel qui correspond à un besoin réel du public[22] » peut vivre et survivre à Lyon.

Dans les mots de Planchon se dessinent les contrastes entre un jeune homme de théâtre qui a réussi à fonder et à faire prospérer en province un théâtre de qualité en province et une administration municipale relativement fort peu intéressée à soutenir une ambitieuse entreprise de création. Toutefois, la compagnie du Théâtre de la Comédie avait pu bénéficier de subventions provenant de la mairie outre que celles de l'État. Selon la reconstitution effectuée par de Bataillon, le Théâtre de la Comédie a pu compter sur l'État pour des subventions de 400.000 francs en 1951 et de 490.000 francs en 1953, alors que la ville de Lyon n'a contribué qu'avec une somme de 200.000 francs durant ces deux mêmes années. L'engagement de la part de la municipalité lyonnaise était donc bien mineur par rapport à celui de l'Etat, mais c'est grâce à cet intérêt manifesté par l'État que le maire de Lyon Édouard Herriot avait jusque-là pu justifier, face au conseil municipal, les subventions versées pour ce théâtre. Cependant, « une fois le théâtre ouvert et Laurent limogée, [la subvention] cesse. En 1954, plus rien[23] ». La situation désespérée que vit à

[17] Lettre de Roger Planchon à Jacques Bordeneuve, 9 août 1956, conservé au fonds Planchon, Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, COL-112 (11,2).
[18] Comme cela a été le cas avec la mise en scène de la pièce de Lenz *Les Soldats*, *cf. infra* IV.1 Le projet d'un « nouveau » TNP en province – *À Villeurbanne, avec le « plus méchant des jeunes loups »*.
[19] Lettre de Roger Planchon à Jacques Bordeneuve, 9 août 1956, *op. cit.*, *sic* dans le texte.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale,* Volume I, Paris, Marval, 2001, p. 240.

ce moment-là le Théâtre de la Comédie nous apparaît, donc, comme une conséquence du coup d'arrêt porté au vaste projet de Décentralisation théâtrale entrepris par Jeanne Laurent.

Nous connaissons l'importance de l'exploitation d'un répertoire burlesque pour le Théâtre de la Comédie, répertoire qui ne mérite donc pas d'être, uniquement et dédaigneusement, étiquetée comme une solution, un peu vulgaire mais inévitable, pour « faire recette »[24]. Toutefois, il est indéniable qu'avec un répertoire si composite, ce théâtre tente de gagner un large public, autant que cela est possible. Leurs efforts pour atteindre et convaincre ce public ne suffissent cependant pas à eux seuls. C'est pourquoi, en 1955, au début d'une saison qui s'annonce très difficile, Planchon cherche également des alliés aussi, tout d'abord, en dehors des institutions publiques. Le directeur du Théâtre de la Comédie s'adresse à la fois à la critique lyonnaise, qui lui est généralement favorable, mais aussi directement à son public. Les deux forces sont invités à faire pression pour que cette réalité puisse survivre, et même évoluer.

Une lettre dactylographiée conservée dans le fonds Planchon rend parfaitement compte de la crise de cette jeune entreprise. S'agissant d'un manuscrit inachevé, loin d'être homogène et linéairement lisible – ce texte présente des coquilles et des erreurs de syntaxe –, il témoigne pourtant des nombreuses difficultés vécues par la compagnie, le plus souvent en relation avec l'exigence d'une reconnaissance publique et donc d'aides financières à hauteur de ses besoins, à ses ambitions et à la valeur de leur production.

D'une part, le brouillon de la *Lettre Adressée au public du Théâtre de la Comédie* confirme l'orientation nouvelle de ce théâtre – et critique envers un théâtre « bourgeois » et « de l'argent », cible de l'éditorial définitif aussi[25]. D'autre part, en tant que véritable « appel aux armes », cette lettre-éditorial révèle à quel point l'exigence de la participation active du public est un enjeu essentiel pour l'avenir du Théâtre de la Comédie. En attaquant frontalement l'administration de l'État et la ville de Lyon, le jeune et ardent Planchon écrit :

> Nous voudrions [nous]adresser maintenant à tous ceux qui, depuis trois ou quatre ans, nous soutiennent. LE THÉÂTRE DE LA COMÉDIE vit sur une corde raide, il continuera, du moins, nous l'espérons. Nous ne nous plaignons pas que, par ici par-là, des subventions tombent, qui ne semblent pas justifiées. Ce n'est pas notre propos, simplement nous savons que nous sommes à la merci d'une décision administrative, que cette décision ne venant pas, nous sommes condamnés à mourir à plus ou moins longue échéance. Nous admettons que les efforts que depuis 4 ans nous soutenons [ne] représentent rien en face de la réalité, qu'ils ne soient rien auprès du pouvoir […]. Mais ils continueront, comme nous continuerons, le raisonnable n'est pas de leur côté, donnons-leur, au moins, la comédie de notre impuissance qui n'est que le reflet atténué de la leur. Je voudrais indiquer un beau faux-fuyant qui est de rigueur quand on parle

[24] Par ailleurs, nous verrons plus loin que le savoir-faire acquis à partir de la pratique de ce genre populaire aura son rôle à jouer pour l'évolution du « mode d'œuvrer » du Théâtre de la Cité et de la *praxis* de Planchon, *cf. infra* II.2.2 Des *Trois Mousquetaires à* l'*Édouard II,* en passant par *Les Âmes mortes* : avec Brecht au-delà du « brechtisme » – Les Trois Mousquetaires *: un burlesque collectif.*

[25] Cependant, le ton de ce tapuscrit est bien plus agressif.

> de THÉÂTRE : « on ne peut pas subventionner une entreprise qui, en définitive, ne touche pas le public, la preuve, ils s'y rendent peu nombreux » alors ceci est irréfutable, évidemment. Si ce soir, dans cette salle, vous êtes peu nombreux, sachez que vous êtes peu nombreux, car nous n'avons pas d'argent pour faire de la publicité, car nos places ici sont trop chères, et nous ne pouvons pas les baisser […][26].

Le ton d'accusation et la ferveur de cette interpellation confirment à quel point ce « Jeune théâtre[27] » a besoin de subventions. L'« administration », le « pouvoir », l'évocation d'aides « qui ne semblent pas justifiées » composent la toile de fond devant laquelle se joue, tristement, la « comédie de l'impuissance » et des pouvoirs publics et de cette compagnie – celle des institutions demeurant en tout cas plus grave. Même si les efforts de quatre ans d'activité, depuis 1951, ne sont pas pris en compte par l'administration, le ton et le contenu de ce texte montre la volonté de cette entreprise de continuer, malgré tout et contre tout. Mais ce même ton nous informe sur une conception du public comme participant actif dans la vie de la compagnie, invité à prendre conscience de son statut d'« élite » qui, bien que « peu nombreux », doit faire valoir son droit d'exister face à l'administration. Un public militant pour un « jeune théâtre », donc pour « le seul théâtre de province à jouer tous les soirs[28] », comme ce texte ne manque pas de le souligner. En effet, la première action pour faire face à cette crise et attirer l'attention vers la condition que vit cette entreprise est de faire en sorte que le public, la critique amie tout particulièrement, se manifestent et prennent conscience du besoin de ce théâtre pour la ville de Lyon.

Mais si Bataillon aussi montre l'importance de l'action des critiques, Robert Butheau ou Jean-Jacques Lerrant, le manque d'issues à cette crise oblige Planchon, en 1956, à se poser des questions très graves sur son avenir et sur celui de son théâtre. Il affirme en effet officiellement à au secrétaire d'État Bordeneuve : « Nous sommes donc, aujourd'hui, arrivés à un tournant. Notre entreprise peut, bien sûr, continuer, mais pour moi, elle ne présente plus d'intérêt[29]. » Étant donné les conditions de vie impossibles à Lyon, Roger Planchon menace de quitter sa ville et son entreprise, et de répondre aux sollicitations qui lui arrivent désormais très souvent de la capitale. L'appui de nombreuses personnalités du monde du théâtre[30] dont jouit déjà Planchon semblerait lui permettre de sérieusement prendre en considération cette possibilité. En cette année 1956, la situation vécue par cette compagnie, et qui pèse lourdement sur les épaules de Planchon, rappelle à Bataillon celle

[26]*Lettre Adressée au public du Théâtre de la Comédie*, BnF, ASP fonds Planchon, 4-COL-112 (30,6). Les mots en gras sont soulignés dans le texte. D'ailleurs celui-ci est, fort probablement, de Roger Planchon, à l'instar d'une bonne partie des éditoriaux de ce *Bulletin*, mais aussi en raison de phrases et de formules qui reviendront souvent sous la plume de cet auteur-metteur en scène.
[27] La définition est de Planchon lui-même dans l'éditorial qui sera finalement publié.
[28]*Ibidem.*
[29] Lettre de Roger Planchon à Bordeneuve, 9 août 1956, *op. cit.*
[30]Évoqué dans le chapitre précédant.

qu'en 1969 vivra Chéreau : un chef de troupe couvert de dettes, qui n'arrive plus à payer ses acteurs, et dont le prestige à l'intérieur de la troupe risque de se voir remis en question[31].

Faudrait-il donc, au vu de la situation dramatique, prendre au sérieux ces menaces de quitter Lyon, ou plutôt les interpréter comme un chantage bien calculé pour attirer l'attention des administrateurs ? Une hypothèse n'exclue probablement pas l'autre. Si, d'une part, l'ambition de Planchon reste celle de s'ancrer dans son territoire d'origine – en inscrivant sa démarche personnelle dans celle de la Décentralisation –, d'autre part, il sait qu'aucun essai de renouvellement artistique ou de démocratisation du théâtre en province ne peut être mené à bien sans l'appui de l'État et des collectivités locales. D'ailleurs, le 13 août, il menace à nouveau de quitter sa province, cette fois dans une lettre adressée au maire Herriot : « Je vous signale que nous abandonnons notre travail dans la ville de Lyon, si un changement de notre situation ne nous est pas permis, et ce changement ne peut venir que de votre bienveillance[32]. » Sans doute s'agit-il, par ces menaces, d'obliger la mairie et l'État à reconnaître la qualité du travail artistique de sa compagnie comme d'autres personnalités parisiennes ont déjà su le faire.

En somme, Planchon semble, en somme, conscient de la situation sans issue que vit le Théâtre de la Comédie, aussi bien que confiant dans la qualité du travail jusque-là réalisé, qui pourrait l'amener loin de Lyon. En outre, il se trouve, en cette année 1956, presque seul à devoir prendre une décision. En effet, la conscription[33], à laquelle ni Jean Bouise ni Robert Gilbert et bien d'autres membres de la compagnie n'ont pu échapper, oblige ce jeune homme de théâtre à affronter une situation plus que délicate sans le soutien de ses collaborateurs les plus proches. Pour Bataillon, par ailleurs, « il faudra des décennies […] avant que la ville de Lyon ait la maturité nécessaire pour se définir une politique artistique[34] », constat qui, s'il était confirmé, rendrait la situation du Théâtre de la Comédie encore plus complexe. Planchon se trouve donc face à une compagnie qui le suit depuis bien des années, avec qui il a su construire un répertoire et qui est en train de trouver une démarche artistique qui lui est propre, mais il n'est plus en mesure de « nourrir » cette troupe. En cette conjoncture, il est désormais évident que si ce jeune homme demande l'aide de l'État, ce n'est plus pour continuer son activité uniquement à Lyon.

À Villeurbanne, le théâtre municipal a besoin d'un nouveau directeur, et les candidatures sont ouvertes jusqu'au premier octobre 1957. Bataillon résume ainsi comment Roger Planchon aurait

[31] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit*, p. 240
[32] Lettre citée par Pascale Goestchel, *Renouveau et décentralisation*, *op. cit.*, p. 94, ainsi que conservée à la BnF, ASP, Fonds Planchon carton COL-112 (11, 3).
[33] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit*, p. 238.
[34] *Ibidem*, p. 242.

pris la décision de poser sa candidature : « Planchon sait combien Robert Gilbert est hostile à l'idée de cette nouvelle aventure, qu'il considère comme un saut dans le vide. Et il sait qu'à Lyon l'avenir est bouché et la faillite imminente[35]. » D'ailleurs, déjà dans la lettre à Bordeneuve du 9 août, il demande la création d'un Centre dramatique, qui n'atteindra pourtant que la moitié des subventions concédées aux autres CDN. Si cette proposition était prise en compte, elle permettrait au Théâtre de la Comédie de survivre et de répondre à toutes les « demandes extérieures qui [lui] sont quotidiennement faites[36] ». Or, un tel projet, impliquant un circuit de tournée de 600 à 700 représentations, égal à celui d'un CDN[37], il serait difficilement réalisable à partir du plateau du Théâtre de la Comédie et des espaces exigus qu'offre ce théâtre. Le théâtre municipal de Villeurbanne serait en revanche le lieu idéal pour à la fois s'ancrer dans un territoire, trouver une stabilité et démarrer une activité théâtrale de service public.

Or, la stratégie de Planchon, que nous décelons grâce à cette correspondance et à la reconstitution de Bataillon, semble indiquer que la volonté de ce chef de troupe est en effet de rester sur son territoire, malgré les difficultés et les risques, et malgré les nouvelles possibilités de carrière qui pourraient s'ouvrir pour lui à Paris. En tout cas, nous savons que le 6 octobre 1956, Planchon rencontrera le maire de Villeurbanne Étienne Gagnaire pour discuter de sa candidature, mais pour l'heure, pour que cette demande ait du poids, Planchon et sa compagnie multiplient les lettres aux personnalités, aux hommes politiques et aux députés qui pourraient les aider.

Jean-Marie Boëglin, par exemple, sollicite son ami le Secrétaire d'État à la Marine, Paul Anxionnaz, le 11 septembre[38], lequel appuiera leurs demandes de subventions. Le député du Rhône Jacques Soustelle, Jacques Jaujard, le recteur de l'université de Lyon André Allix et Maurice Galdemar sont également alertés par Planchon. La lettre qu'il adresse à ce dernier, directeur technique auprès du cabinet du Secrétariat des Arts et Lettres, nous éclaire sur les associations et les personnalités qui soutiennent ses initiatives. Il s'agit d'une véritable liste, comprenant :

> Jean Dasté ; Le Comité des Fêtes de Lyon ; Le Syndicat d'Initiative de Lyon ; Les 2 associations de Lyon : T.E.C [la section de Travail et culture-Tourisme et Travail lyonnaise[39]] ; Le syndicat

[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*, lettre de Planchon à Bordeneuve du 9 août 1956. Perché ibidem se si tratta della lettera a B. ?
[37] *Ibidem*.
[38] Fonds Planchon, BnF, ASP, 4-COL-112 (11,1).
[39] À propos de la particularité de la composition de la section lyonnaise de l'association nationale Travail et Culture : « Le Théâtre de la Comédie, depuis ses premières heures, s'appuie sur des cercles culturels et des groupements de spectateurs efficaces, comme Art et Théâtre, TEC de Lyon. Travail et Culture est une association très puissante, née de la Libération dans le sillage de la CGT et du PCF et bien implantée dans toute la France. Mais, à Lyon, une scission s'est produite. Sous l'enseigne TEC de Lyon, des militants culturels, notamment Madeleine Ribeyrolles, Henri Leroudier, Claude de Mijola, représentant la bourgeoisie éclairée, les professions libérales, les enseignants, et qui ne partagent pas l'engagement politique partisan de l'association nationale, rassemblent plus de dix mille adhérents qu'ils informent par une publication, *Les Arts à Lyon*. Ce sont eux qui ont accompagné, et parfois financé, les premiers pas des « Planchon » et invité Serreau et Blin aux Célestins. » (Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*,p. 42).

> national des acteurs ; Les journaux de Lyon ; Les critiques dramatiques de Lyon ; La société des auteurs et des compositeurs dramatiques ; et enfin, tous les parlementaires du Rhône[40].

Le réseau que Planchon met en branle comprend à la fois les principales organisations culturelles ou syndicales de la ville de Lyon, des membres du gouvernement et de la Direction générale des Arts et Lettres, et ne suffirait peut-être pas à lui permettre d'atteindre ses ambitions. Certes, savoir que cette compagnie est capable de mobiliser un tel réseau est une indication de l'impact de son travail sur son territoire et témoigne, par ailleurs, des relations multiples que le Théâtre de la Comédie a su construire au fil des ans. Cependant, pour sauver son entreprise en province, il lui faut l'appui d'une figure de référence, l'Inspecteur général des spectacles Pierre-Aimé Touchard. Planchon lui a écrit une lettre le 25 août 1956, en lui demandant « bienveillance, conseils, aide et appui[41] ». La réponse de Touchard arrive le 19 septembre 1956. En s'excusant de l'avoir fait attendre presqu'un mois, il lui confirme son soutien et l'informe d'avoir déjà demandé un rendez-vous avec André Coumet dans le but de plaider en sa faveur. Puis, il lui annonce sa présence lors de la première de la pièce *Les Coréens* de Michel Vinaver :

> [d]'autre part, M. Vinaver m'a téléphoné pour m'annoncer que votre générale est le 6 octobre. Je me rendrai donc avec le plus grand plaisir à Lyon ce jour-là, et j'en profiterai pour faire un saut à Saint Etienne le lendemain, et y rencontrer Dasté. Si vous croyez utile de me faire rencontrer tel ou tel pendant mon séjour à Lyon pour appuyer votre effort, il vous suffira de prendre vous-même les rendez-vous, et je me mettrai à votre disposition dès mon arrivée[42].

Pierre-Aimé Touchard est à ce moment l'homme qui, sur le terrain, essaie de poursuivre le projet de Décentralisation entamé par Jeanne Laurent, qu'il a d'ailleurs déjà soutenue en qualité d'Administrateur de la Comédie-Française. À propos de cette personnalité, Guy Brajot a dit que : « bien d'hommes de théâtre aujourd'hui consacrés lui doivent d'avoir été distingués, soutenus, parfois même imposés, à tel ou à tel moment de leur carrière[43]. » Bataillon affirme que Touchard considère Planchon comme son « poulain du moment[44] ».

Le 13 octobre 1956, Touchard informe Planchon qu'il sera impossible de donner à sa compagnie le statut de Centre dramatique, surtout vue la proximité de Villeurbanne avec la Comédie de Saint-Étienne dirigée par Dasté. Néanmoins, il le rassure en l'informant que des subventions lui seront attribuées régulièrement. Le 2 novembre, enfin, Touchard invite Planchon à présenter une demande de subvention à André Coumet, ainsi qu'un budget prévisionnel « comportant votre installation à Villeurbanne et la mise sur pied, pour 1957, […] d'une entreprise

[40] Lettre de Roger Planchon à Maurice Galdemar, 25 août 1956. BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (30,6), *cit.*, Perché op. cit. ?
[41] Lettre de Roger Planchon à Pierre-Aimé Touchard du 25 août 1956, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (11,3).
[42] *Ibidem,* lettre de Touchard à Planchon du 19 septembre 1956.
[43] Guy Brajot, « Pierre-Aimé Touchard, Inspecteur Général des Spectacles », *Revue d'Histoire du Théâtre,* n° 165-166, I-II trimestre 1990, p. 65.
[44] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit*, p. 242.

de tournée largement subventionnée[45] ». Confidentiellement, il lui révèle même que les subventions devraient atteindre les 3 millions de francs pour la saison 1957-1958.

Or, préparer un projet d'implantation dans un théâtre de 1500 places serait une tâche redoutable même pour des hommes plus âgés et plus avertis que Planchon. Touchard lui offre tout son appui pour convaincre les fonctionnaires et faire bouger la machine administrative. Mais il fait, peut-être, quelque chose d'encore plus significatif. Étant donné l'amitié qui le lie à Jeanne Laurent, l'Inspecteur général des spectacles l'a probablement mis en relation avec cette dernière, qui en 1956 occupe la fonction de directrice du Service universitaire des relations avec l'étranger et l'Outre-mer. Nous savons que Jeanne Laurent, bien que mise à l'écart, nourrit encore l'espoir de reprendre son action culturelle, et pouvons donc avancer l'hypothèse que soutenir les ambitions d'un jeune homme de théâtre prometteur représenterait un atout pour la reprise de ses propres projets. Roger Planchon, de plus, est un jeune artiste de province qui œuvre avec ténacité dans le but de rester dans sa région d'origine et en faveur d'un renouvellement de l'art du théâtre, une figure qui répond parfaitement aux caractéristiques dont Jeanne Laurent rêvait préfigurait pour les directeurs des Centres dramatiques. Il ne s'agit pas du tout d'une figure venue de Paris « pour coloniser la province[46] », mais bien d'un homme qui peut sait partager ses idées. Il a même déjà prouvé qu'il était capable de réveiller l'intérêt pour le théâtre dans une ville de province.

Par de-là toute hypothèse, ce que nous savons avec certitude, c'est que Roger Planchon prend contact avec Jeanne Laurent en novembre 1956. Après avoir passé des jours à Paris, il lui écrit une lettre le 27, en la remerciant « de l'audience que vous avez bien voulu m'accorder lors de mon séjour à Paris ces jours derniers, ainsi que des différents entretiens téléphoniques de ces jours[47] ». À la suite de cette rencontre, Planchon transmet « par écrit les différents points du projet que vous m'avez plus que suggéré[48] ». Dans ce document nous trouvons, pour la première fois, le programme de l'action culturelle que la compagnie de Planchon, future compagnie du Théâtre de la Cité, veut mettre en place à Villeurbanne. Sont ici présentées, aussi, deux formules possibles pour un début de saison : une qui prend en considération une ouverture en janvier 1957, une autre qui envisage de la reporter à l'automne.

---

[45]Lettre de Touchard à Planchon, fonds Planchon 4-COL-112 (11,3), *op. cit.*, également citée par Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit.*, p. 243.

[46] Reproche qu'elle adressera, avec vigueur, aux hommes nommés sous le ministère Malraux, comme le souligne Marion Denizot, qui explique la difficulté pour cette femme « de juger de manière objective les réalisations d'André Malraux » (*Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture*, *op. cit.*, p. 240).

[47] Roger Planchon, lettre à Jeanne Laurent, 27 novembre 1956, fonds Jeanne Laurent, *Correspondance*, « Roger Planchon », BnF, ASP, 4-COL-8 (57,30).

[48]*Ibidem*. Ce passage de cette correspondance a déjà été cité, dans une perspective analytique tout à fait différente, dans l'article « Le Théâtre dans la Cité. Un bulletin-programme pour « en un mot […] informer » à paraître… Plus loin, nous reprendrons l'analyse d'un autre volet de cette correspondance.

La première comporte des inconvénients considérables : tout d'abord, « vu le temps imparti, la préparation des spectacles serait sommaire[49] » ; ensuite, pour cette même préparation, la compagnie devrait payer des frais de location exorbitants. Enfin, « il serait difficile de prévoir 80 représentations dans la saison, le théâtre étant actuellement occupé par une troupe d'opérettes qui joue chaque fin de semaine[50] ». Dans cette première formule, Planchon prévoit un déficit budgétaire total de 7.100.000 francs. La deuxième – qui sera finalement adoptée – prévoit l'ouverture de la saison en octobre 1957, avec l'avantage majeur de pouvoir préparer, à partir de janvier 1957, les 8 spectacles pour les saisons 1957-1958 et 1958-1959, en assurant ainsi un maximum de qualité. Le déficit total calculé par Planchon serait de 9.000.000 de francs pour la saison d'ouverture et de 2.000.000 pour la saison suivante[51].

Le jeune metteur en scène lyonnais tient à souligner l'importance d'une prompte réponse de la part du ministère, « afin que nous puissions diriger notre activité actuelle différemment et prendre position vis-à-vis de certains contrats pour Paris, tournées en plein air, etc.[52] ». Puis, il se concentre sur les points les plus importants du projet concernant l'organisation des spectacles de la saison dédiée aux écoles « et de l'action directe sur les élèves[53] », ainsi que le programme proposé à ces derniers. Et enfin, il termine sa lettre en affirmant sa « foi en la réalisation de cette expérience » et que tous les membres de la compagnie sont « prêts à sacrifier [leur] actuelle activité pour la réussir[54] ».

Planchon a donc l'appui total d'une personnalité de l'intelligence et de l'influence de Jeanne Laurent. Il lui adresse tous ses sentiments de dévotion, il se dit prêt à tout sacrifier pour cette entreprise, qui s'adresse, en premier lieu, à la formation d'un jeune public et avec l'intention de créer « le premier théâtre populaire de province[55] ». Pour ce faire, pour ancrer son activité de façon durable dans la région lyonnaise, et se réserver la possibilité de développer ses recherches esthétiques, il lui faut un réseau de contacts stables et quelqu'un qui sache le conseiller sur les démarches à entreprendre avec l'administration. Jeanne Laurent peut lui offrir et ces contacts et un guide sûr. D'un autre point de vue, remarquons aussi que la « dévotion » que Planchon exprime à Jeanne Laurent montre clairement le poids et l'importance de cette fonctionnaire à l'intérieur du

[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem*.
[51] Les coûts mineurs pour la saison 1958-1959 sont à considérer en raison de la recette de 20.000.000 de francs que la saison scolaire devrait apporter.
[52] Lettre à Jeanne Laurent, 27 novembre 1956, *cit.*
[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*.
[55] Comme Planchon lui-même l'affirme le 2 février 1956 au journal lyonnais *Le Progrès*, document conservé dans le fonds Planchon, 4-COL-112 (66 bis).

monde théâtral de la fin des années 1950. Enfin, ce que l'on peut remarquer à la lecture de cette correspondance, c'est qu'avec Planchon, Laurent entretient la même relation qu'avec d'autres hommes de théâtre, André Clavé ou Jean Vilar surtout, qu'elle avait cooptés et soutenus à chaque au cours de son mandat au Secrétariat des Arts et Lettres.

Par exemple, Denizot analyse une lettre qu'elle a adressée à Jean Vilar le 18 septembre 1952 et dans laquelle, Laurent a « comment[é] et soulign[é] chaque article du cahier des charges, en précisant les risques de dérive et les écueils possibles[56] ». Avec Planchon, cette fonctionnaire semble bien engager un rapport de même nature, car elle « comprend les tourments du statut de l'artiste, en quête de reconnaissance publique, en proie aux soucis financiers[57] », tout en étant très exigeante quant à l'investissement dans la mission de service public des artistes qu'elle veut défendre. L'attention aux détails du projet Théâtre de la Cité le montre assez bien, en particulier pour ce qui concerne la naissance d'une école de théâtre au sein de Villeurbanne, dont nous parlerons dans les pages qui suivent. Limitons-nous à constater, ici, que dans cette correspondance nous ne lisons pas seulement chez un chef de troupe l'exigence de trouver dans une personnalité influente et habile une alliée, ou, chez une fonctionnaire de l'expérience de Laurent, la reconnaissance des potentialités de l'entreprise de Planchon. Jeanne Laurent est aussi une femme qui a toujours cru dans la nécessité de réconcilier l'État avec les artistes. Que l'on songe, à ce propos, à cette remarque de Denizot : « Pendant les quinze ans qui suivent son éviction de la sous-direction des Spectacles et de la Musique, Jeanne Laurent témoigne sur l'objet qui a toujours été sa préoccupation majeure : la réconciliation de l'art et de l'Etat[58]. » Or, en effet, dans les essais, publiés ou inachevés, écrits par cette femme après son éviction, ce souci est toujours présent. La relation qu'elle noue avec Planchon, de plus, montre qu'avant qu'elle ne soit encore exclue du ministère d'André Malraux, elle poursuit activement cet idéal. Il n'est en outre pas anodin de remarquer que, derrière tout succès de cette compagnie, l'on pourra entrevoir la compétence de celle qui a su la soutenir dans ses heures les plus difficiles.

En tout état de cause, nous savons que le 25 mars 1956, Roger Planchon sera nommé officiellement à la tête du Théâtre de la Cité[59], acceptant un cahier des charges qui l'oblige à préparer des opérettes, et qui prévoit la mise en place d'une école de théâtre mais qui n'implique aucune obligation à organiser des tournées dans la région. Le réseau qu'il est arrivé à constituer et

[56]Marion Denizot, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *op. cit.*,p. 66.
[57] Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, *op. cit.*, p. 175.
[58]*Ibidem*, p. 128.
[59] Bien que la création de l'œuvre d'Adamov *Paolo Paoli* représente un risque pour l'obtention de cette nomination. Nous aborderons cette création plus avant, *cf. infra* 2.2 Jeu d'équilibristes entre Paris et la province sur toile de fond de guerre froide : le *Paolo Paoli*.

les personnalités qu'il a su mobiliser, Touchard et Laurent en particulier, lui permettront, enfin, d'obtenir enfin la direction de ce théâtre et de matériellement mettre en œuvre son projet d'implantation à Villeurbanne.

Pascale Goetschel souligne, en outre, que Planchon arrivera à obtenir les subventions espérées mais non pas la « consécration officielle[60] », car aucun titre n'est attribué au théâtre de Villeurbanne. Elle conclue cette parabole en citant une lettre de Planchon à Guy Verdot du 26 mars 1957, dans laquelle il lui demande si l'on pouvait inscrire son entreprise sous un label différent que celui d'un Centre dramatique ou celui du Théâtre national populaire, et elle ajoute : « Visionnaire, Planchon ? Nous sommes seulement en 1957[61]. » Préconise-t-il déjà un statut de « troupe permanente » ? Nul doute que Planchon est conscient de la particularité de son entreprise, fixe et permanente comme le TNP mais chargée d'une mission de service public décentralisé propre aux CDN.

Or, avec une formule efficace, certes, mais peut-être trop synthétique, Émile Copfermann a écrit que « le Théâtre de la Cité de Villeurbanne […] naît ainsi, moitié par malentendu, moitié à la sauvette. Il ouvre ses portes le 15 octobre 1957[62] ». En réalité, analyser cette naissance, sans doute particulière, permet peut-être de considérer à nouveau les contextes dans lesquels ces acteurs historiques ont opéré. Même un récit si rapide des difficultés, pour Planchon et sa compagnie, d'obtenir le théâtre de Villeurbanne montre que l'histoire de ce groupe d'individus s'insère dans une temporalité particulière et parallèle à celle macro-historique de la Décentralisation dramatique en France[63].

Enfin, pour que cette Thèbes puisse vraiment ouvrir ses portes en octobre 1957, il est important de remarquer, en dernière instance, que cette naissance d'une *Cité* théâtrale est également due à la disponibilité d'une personnalité telle qu'Étienne Gagnaire, maire de Villeurbanne. Cet ancien résistant, membre du bureau départemental de la CGT Métallurgie dans les années 1930, puis membre de la SFIO jusqu'en 1967 et maire de Villeurbanne jusqu'en 1977[64], sait en effet reconnaître la valeur de ce projet. Cependant, les dettes de Planchon, ainsi que la nature de son répertoire, certes composite, mais clairement orienté vers des choix très contemporains, auraient pu le faire s'en détourner. En revanche, Gagnaire sait s'imposer face à son conseil municipal[65].

---

[60] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, Presse Universitaire de France PUF, 2004, p.94.
[61] *Ibidem*.
[62] Émile Copfermann, *Théâtre populaire, pourquoi ?*, Paris, éditions Maspero, 1965, p. 79.
[63] *Cf. à l'Intro et à « La Micro-histoire », Le Débat…*
[64] Un petit portrait de cet homme politique est présenté par Gilles Morin dans une notice publiée en ligne : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article49935, consultée le 18 juin 2020.
[65] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*,p. 17.

Pourtant, le cahier des charges stipulé avec la mairie implique une « clause léonine » obligeant Planchon et sa troupe à préparer, sur cinq ans d'exploitation, « 32 représentations [d'opérettes], soit 11 cycles, [pour une dépense] estimée à 18.000.000 de francs[66] ». L'opérette est en effet « la clef de la concession[67] », et cela bien qu'elle n'apporte même pas des recettes correspondant aux coûts pour la produire. La troupe de Planchon est, quoiqu'il en soit, forcée à d'accepter cette clause.

Cette forme de théâtre musical, plus accessible que l'Opéra ou l'Opéra-comique, et surtout moins coûteuse, bien loin du répertoire du Théâtre de la Comédie, demeure en somme indispensable dans les esprits des élus locaux, probablement parce que, comme le suggère Bataillon, « les spectateurs de l'opérette sont des « grands électeurs »[68] ». Ce qu'il importe de souligner pour notre propos, ce n'est peut-être ni le « piège[69] » de l'opérette caché dans ce cahier des charges, ni que, finalement, Gagnaire arrivera à se convaincre – et à convaincre le conseil municipal – de l'incongruence de la présence de cette obligation présente dans le contrat d'exploitation[70]. Ce qui est plutôt remarquable, c'est de retrouver cette obligation comme un point de discorde dans les rapports de plusieurs jeunes compagnies de la décentralisation avec les mairies qui les accueillent. Comme si nombre de ces élus étaient encore convaincus qu'une forme de théâtre héritée du XIX^{e} siècle était encore indispensable, à la fin des années 1950, pour gagner le public – outre des électeurs.

D'un autre point de vue, l'on constate que Planchon et ses collaborateurs savent non seulement réunir autour de leur projet des personnalités de grande expérience, mais aussi les mobiliser en faveur de leur entreprise. Une fois ce réseau établi, le jeune ardéchois sait quelle stratégie mettre en œuvre pour obtenir l'adhésion de Gagnaire à son ambitieux projet. S'il est vrai que le parcours accompli jusque-là par cette troupe est cohérent avec l'idéal des troupes soutenues par Laurent dès 1946, il est aussi vrai que Planchon peut, tout naturellement, se présenter comme le chef d'une entreprise née sur le territoire. Il est, en somme, un jeune homme qui peut s'imposer comme le plus apte à se mettre en dialogue avec ce même territoire, tout en étant, de surcroît, prêt à se plier à des obligations lourdes et en ne touchant que des subventions aussi faibles que celles des CDN.

[66] *Ibidem*, p. 20.
[67] *Ibidem*, p. 20.
[68] *Ibidem*, p. 40.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*. Bataillon montre clairement que, en aucun cas, les coûts de productions de ces cycles d'opérette n'auraient été absorbés par les recettes générées. Analyse qui montre l'ambiguïté de cette formule de concession mais aussi le manque structurel de compétences théâtrales de la part de bon nombre de conseillers municipaux à cette époque, qui pouvaient soit être mus par l'esprit le plus ouvert soit œuvrer contre ces projets culturels pour des raisons éminemment politiques, mais qui, dans les deux cas, avaient du mal à saisir tous les enjeux de la création contemporaine.

Or, à propos du profil biographique de Planchon, jeune homme prometteur issu de la région dans laquelle il se propose de développer sa pratique artistique, essayons, très rapidement, de réfléchir à un autre cas de figure. Il s'agit de la tentative de Dasté et de Laurent de faire naître en 1945, au sein de la Maison de la Culture de Grenoble, fondée en 1945, le premier CDN de France. Les différences entre les contextes où ces expériences se déroulent ne sauraient être ignorées, d'autant plus que les circonstances dans lesquelles se prépare et ensuite se réalise l'implantation du Théâtre de la Cité à Villeurbanne sont décisives pour comprendre ce phénomène. Cependant, si l'on accepte de prendre en considération uniquement un aspect de la stratégie mise en acte pour que Dasté et sa troupe s'installent à Grenoble, nous pouvons peut-être mieux éclairer la spécificité de la stratégie du Théâtre de la Cité et de son directeur.

Un des nombreux arguments[71]avancés pour expliquer les raisons profondes qui conduisent Léon Martin, maire de cette ville, à refuser d'accueillir Dasté et sa compagnie dans sa municipalité, repose sur une analyse des effets que la stratégie adoptée de Jeanne Laurent aurait provoqués. En réunissant une vingtaine de personnalités parisiennes à Grenoble pour assister aux premiers spectacles présentés par Dasté et son entourage – un « aréopage parisien[72] » comme il a été défini à l'époque –, elle aurait fait un faux-pas. Consolini, outre que tous les autres arguments d'ordre historique, biographique ou politique proposés, tient à suggérer aussi qu'en cette circonstance la venue de ces personnalités parisiennes, au lieu de rendre un service à ce projet, l'aurait, involontairement, desservi. Les élus locaux ayant en effet perçu cette « manœuvre », consistant à faire parler, à Paris, de cette initiative, une très peu tolérable stratégie pour leur forcer la main[73].

Or, si nous réfléchissons à cette hypothèse alléguée par Consolini et, plus globalement, aux contrastes entre les collectivités locales et le ministère, qui très souvent n'ont pas permis la naissance d'entreprises de service public en province, nous pouvons constater, au premier abord, que ce risque a été habilement contourné par Planchon et ceux qui le soutiennent. D'une part, les

[71] Parmi ceux discutés par Alice Folco, Marco Consolini et Michel Bataillon lors de la soirée célébrant les 50 ans de vie de cette institution le samedi 17 novembre 2018, vidéo disponible en ligne : https://www.mc2grenoble.fr/50-ans-en-une-journee/, [consulté le 18 juin 2020].

[72] Denis Gontard, *La Décentralisation théâtrale en France 1895-1952*, Paris, SEDES, 1973, p. 199, cité par Marco Consolini, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *Revue d'Histoire du théâtre,* n° 279, juillet-septembre 2018, p. 21-38.

[73] « Le maire explique qu'il n'apprécie guère la manière « un peu cavalière » dont le ministère […] impose une obligation à la municipalité sans l'avoir consultée. Cet accent mis sur le rapport entre l'échelon national et l'échelon local permet de remettre en perspective un épisode célèbre de ces débuts de la décentralisation. Le 7 avril 1946, une vingtaine de personnalités de la capitale (hauts fonctionnaires, metteurs en scène, critiques, etc.) se déplacèrent en groupe en Isère pour la première de *Sept couleurs* [véritable création collective avant la lettre de la troupe de Dasté, qui avait eu un grand succès en terme de public et créé une communion et un débat ente acteurs et spectateurs], à l'instigation de Jeanne Laurent, convaincue qu'un tel « aéropage parisien » allait débloquer la situation de la troupe de Dasté. Le calcul se révéla erroné, puisque les réactions unanimement positives de ces spectateurs avisés ne changèrent pas d'un iota la position de la municipalité – on peut même supposer qu'elles la fixèrent un peu plus » (Marco Consolini, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *op. cit.*, p. 51).

représentants de l'État, Bordeneuve, Touchard et Laurent, dans les coulisses, ont *de facto* su présenter et imposer Planchon sans gêner la municipalité de Lyon. Ce chef de troupe, de son côté, a pu se présenter avec toute probabilité comme l'homme qui aurait su obliger « les Parisiens » à venir à Lyon ou à Villeurbanne, contrairement au cas de Grenoble de dix ans antérieur. C'est ce qu'il a su faire, au fond, durant les premières années de vie du Théâtre de la Comédie, sans avoir encore présenté ses spectacles en tournée dans la capitale, et il n'y a pas de raisons pour qu'il n'arrive pas à répéter cet exploit à Villeurbanne.

Ajoutons, pour conclure, un autre élément biographique à même de mieux éclairer les raisons du succès de Planchon et de sa troupe, son engagement dans la Résistance. La médaille d'or, qui lui aurait permis d'éviter de rater son parcours scolaire, est un élément auquel l'ancien résistant Gagnaire était sensible[74]. L'acte de courage qu'il avait accompli face à l'ennemi allemand est en somme un autre « tour dans son sac ». Gagnaire, ancien colonel des FFI, n'est peut-être pas sourd à des expériences de démocratisation de la Culture qui avaient jadis été « caressées durant la clandestinité[75] », comme le suggère Copfermann.

Quoiqu'il en soit, la proposition de Planchon est acceptée et maintenant, même avec un cahier des charges incohérent et sans un statut officiel pour sa troupe, il peut tenter de présenter non seulement un nouveau répertoire mais des mises en scène innovantes dans le cadre d'un théâtre subventionné. Lequel, de plus, se veut un théâtre populaire, fixe, en province, aux finalités pédagogiques et aux ambitions de démocratisation de la culture. À cet égard, et afin de continuer à interroger la pratique de cette troupe et son fonctionnement, il sera intéressant d'enquêter sur le rapport que le Théâtre de la Cité veut instaurer avec son public et son territoire.

Le public de cette Cité

Ayant esquissé les piliers sur lesquels repose la stratégie pour obtenir la nomination au Théâtre municipal de Villeurbanne et les acteurs qui la rendent possible, la façon la meilleure pour s'introduire dans le fonctionnement du Théâtre de la Cité est probablement de commencer à interroger son ambition de s'ancrer dans un territoire. Il s'agira de donner d'autres éléments de réponse à la question que nous avons déjà posée, à savoir si, comment et par le biais de quelles actions l'entreprise de Planchon veut-elle être en effet « un théâtre au service de la *Cité* » ouvrière

[74] Dans le « Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon » [disponible en ligne : https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/credits, consulté le 31 mai 2022], Planchon raconte les détails de ce fait de guerre tout en le minimisant.
[75] Émile Copfermann, « La décentralisation », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, p. 904.

de Villeurbanne. Notre interrogation se concentrera donc sur quels projets Planchon et son équipe vont mettre en place pour conquérir un public nouveau.

Par ailleurs, « Pour qui joue-t-on ? » est une question qui peut s'imposer à tout homme de théâtre à cause de la nature même de cet art : *medium* impliquant une socialisation et un contact direct entre émetteur et destinataire, une coprésence physique dans un espace-temps donné. Ce public peut être constaté, rêvé, instruit ou au contraire ignoré par les acteurs et par la mise en scène ; mais sans un spectateur ou une communauté à laquelle s'adresser, l'art éphémère du théâtre ne peut pas exister. De cette constatation, en soi banale, découlent une série de questions capitales pour la compréhension d'une représentation ou d'un parcours artistique. L'adresse programmatique d'un auteur, d'un metteur en scène ou d'un comédien à son public peut révéler beaucoup d'éléments sur la nature de son projet artistique, sur ses ambitions, sur son horizon d'attentes, aussi bien que sur le moment historique où il l'a conçu.

En ce qui concerne Roger Planchon et *ses compagnies*, cette question ne peut jamais être oubliée. D'autant plus pour les premières années de vie de cette jeune institution, années pendant lesquelles le Théâtre de la Cité de Villeurbanne est appelé à s'ouvrir autant que possible à un public populaire. Or, postuler une candidature à la direction d'un théâtre en banlieue de 1500 places, subventionné et au milieu des années 1950 implique, d'ailleurs, de prendre position, volontairement ou pas, quant à un questionnement bien plus vaste portant sur la composition d'un public et sur la formation d'un théâtre *populaire*[76].

Le passage de Lyon à Villeurbanne est, d'autre part, non seulement un changement d'outil de production – d'une petite salle au fond d'une « traboule » lyonnaise, à une grande salle, très compliquée à *gérer* certes, mais offrant bien d'autres possibilités d'usage. Avec la prise en main de ce nouveau lieu de travail et de vie, il s'agit aussi et surtout de changer de public. De la réalité d'une grande ville de province, à celle d'une banlieue, le Théâtre de la Cité doit désormais tenter de conquérir un public prolétaire, ouvrier, employé dans l'une des nombreuses usines présentes dans la région. Afin d'avoir un petit aperçu sur les conditions réelles de la Ville de Villeurbanne entre l'année 1852 et nos jours, un document produit par *Le Rize (mémoires, cultures, échanges)* est éclairant à ce sujet, même s'il est très synthétique. En effet, dans la brochure très bien rédigée d'une exposition consacrée à l'histoire urbaine et industrielle de Villeurbanne, nous pouvons lire que : « [j]usqu'à la fin des années 1960, la prééminence de

[76] Véritable *idéologème* de l'époque, selon la définition de ce terme donnée par Pavis : « L'idéologème est une unité textuelle et idéologique qui fonctionne à l'intérieur d'une formation sociale, idéologique et discursive. » Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, Paris, éditeur Armand Colin, 2012, p. 277. Par ailleurs, cette problématique, qui au fil de décennies a évolué d'une façon significative, n'a jamais perdu sa centralité dans les débats sur le théâtre public en France.

l'industrie se maintient à Villeurbanne, fournissant encore 66 % des emplois[77]. » Si à la fin des années 1960 l'on constate une lente, mais progressive, désindustrialisation de la région autour de Villeurbanne, à cause de la délocalisation de nombreux sites de production, à la fin des années 1950, cette ville demeure une banlieue ouvrière, au point que le maire Étienne Gagnaire peut, en 1962, affirmer que « Villeurbanne a toujours été et restera une ville industrielle[78] ». La documentation présente au Rize de Villeurbanne[79] permet par ailleurs d'étudier l'histoire de cette Ville marquée par une industrialisation dont aujourd'hui ne restent que des « vestiges », le paysage urbain de cette banlieue ayant été fortement marqué par son histoire. En bref, en 1957, la troupe du Théâtre de la Cité ne peut que prendre conscience de la réalité sociale dans laquelle sa Cité va s'installer. Mais comment conquérir, une fois l'avoir constaté, ce public potentiel ?

Avec ces mots, André Gisselbrecht salue l'ouverture de ce nouveau théâtre :

> Nous avons été quelques-uns à suivre, avec une impatience mêlée d'angoisse, l'approche de cet événement : la naissance à Villeurbanne du Théâtre de la Cité. L'événement s'est produit. Il se trouve que, seul théâtre de *créations* existant ce jour en province, il est aussi le seul à se vouloir populaire ; à croire que décentralisation et démocratisation vont de pair […][80].

Le rédacteur de *Théâtre populaire*, la revue solidaire et complice du projet de renouvellement esthétique porté jusque-là par Planchon et sa compagnie, exprime tout l'espoir que cette « naissance » a pu faire naître dans certains secteurs du monde du théâtre parisien. Dans cet article, que dans les pages suivantes nous reprendrons en tant que document lié à la première production du Théâtre de la Cité, des mots-clés se distinguent nettement. D'abord cette « naissance » est décrite comme « événement » ; ensuite, l'on remarque l'unicité de cette entreprise « de *créations* », qui se veut *populaire* et qui croit, enfin, qu'une pratique de « décentralisation » dramatique ne peut pas être disjointe d'une mission de « démocratisation » d'accès à la culture. Déclaration enthousiaste, qui, d'un côté, explique bien le grand intérêt avec lequel cette rédaction suit le travail de Planchon[81] et qui, de l'autre, mérite d'être quelque peu examinée, étudiée et mise en question. Le ton profondément élogieux et l'emphase avec laquelle Gisselbrecht souligne

[77] Journal d'exposition *Villeurbanne, la laborieuse ?*, rédigé par *Le Rize (mémoires, cultures, échanges)* de Villeurbanne, p. 18, [disponible en ligne : http://lerize.villeurbanne.fr/wp-content/uploads/2014/04/journallaborieuse.pdf, consulté le 12/06/2020].

[78] Étienne Gagnaire, séance du conseil municipal du 21 décembre 1962, cité in Journal d'exposition *Villeurbanne, la laborieuse ?*, *op. cit.*, p. 16.

[79] Dont une partie est aussi disponible en ligne, *cf.* http://lerizeplus.villeurbanne.fr/.

[80] André Gisselbrecht « *Henry IV* de William Shakespeare », *Théâtre Populaire*, numéro 28, janvier 1958. Maintenant contenu in *Itinéraire de Roger Planchon*, Paris, collection « Travaux » 5, L'Arche éditeur, 1970, p. 43.

[81] Dans la partie précédente, nous avons thématisé l'attention et la relation qui naît entre Planchon et *Théâtre populaire*, à l'aune de la découverte de Brecht en France et de la volonté de se battre pour un théâtre nouveau, d'un point de vue productif aussi bien qu'artistique. Pour tout approfondissement des raisons de l'espoir que la pratique de Planchon et de sa compagnie fait naître au sein de cette rédaction, ainsi que du rapport entre ces deux groupes d'acteurs historiques à partir du point de vue de *Théâtre populaire*, *cf.* Marco Consolini, *Théâtre Populaire : Histoire d'une revue engagée 1953 – 1964*, Paris, IMEC, 1998, p. 144-149.

l'« unicité » de ce nouveau théâtre incitent à un approfondissement des raisons de ce même enthousiasme.

Ne pas trahir ces attentes n'est pas une affaire simple, d'ailleurs. Fonder un théâtre dans une ville ouvrière signifie se confronter avec un public qui du théâtre sait peu de choses, qui ne connaît que l'opérette et le théâtre de divertissement, superficiel et « léger », car rares sont les chances pour ce public de croiser les troupes des grandes scènes parisiennes, comme lors de la venue de Vilar à Villeurbanne en 1952 avec *Le Prince de Hombourg* et *L'Avare*[82]. De l'impasse de la rue des Marronniers le saut vers cette nouvelle réalité est considérable ; mais ce défi n'est pas un hasard complet. S'adresser directement aux ouvriers, s'élargir aussi à une couche populaire rentre dans l'idée réformatrice propre à Planchon – sa formation et ses liens avec le groupe lyonnais de Travail et Culture le démontrent. D'un autre point de vue, la volonté de révolutionner la mise en scène des classiques, tout comme le choix en faveur d'un répertoire à la fois classique, contemporain et populaire déjà entamé au Théâtre de la Comédie, ce sont là autant d'éléments inséparables d'une « réforme » des rites sociaux du théâtre. Cette affirmation est vraie si elle est lue et dans le contexte théâtral de cette fin des années 1950 et dans celui de cette implantation à Villeurbanne. Par ailleurs, ses ambitions de rénovation du rituel théâtral le rapprochent, en partie, des grands noms du théâtre français de cette époque. Non sans contradictions et discontinuités, bien sûr, car différents seront les choix concrets et les méthodes employées à Villeurbanne. Débarquer dans une banlieue ouvrière et y fonder un théâtre veut dire, enfin, se mesurer avec une réalité sociale complexe. Cela signifie aussi agir directement sur une classe sociale, prendre en charge et en attentive considération ses exigences et réveiller en celle-ci l'attente de quelque chose d'inconnu : la « ramener » au théâtre, même physiquement, lui donner à la fois l'envie de le découvrir, aussi bien que les moyens pour le comprendre[83].

[82] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon, op. cit.*, p. 13.

[83] Avant de présenter les lignes portantes de cette stratégie de conquête d'un public et d'un territoire populaires, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse. En effet, « en déménageant » en banlieue, la « Presqu'île » de Lyon ne sera pas abandonnée. Le Théâtre de la Comédie sera conservé : une nouvelle subvention est demandée afin de le garder en vie. Elle n'arrivera pas, mais il est important de souligner l'intention de Planchon de rester en contact avec son public lyonnais. Cette volonté nous confirme que la « compagnie Planchon » est bien consciente de la complexité et des risques de ce défi considérable. Planchon ne brûle en sommes pas ses vaisseaux une fois atteintes les plages de Villeurbanne, mais, au contraire, il rêve de construire un pôle de création opérant sur deux fronts et lui permettant d'exploiter deux salles, comme le fera par ailleurs Vilar à Paris, dès 1959, avec le Théâtre Récamier. Le Théâtre de la Comédie a en outre su offrir à un territoire de province une programmation culturelle de qualité, qu'il ne serait ni artistiquement ni économiquement avantageux de faire mourir. Toutefois, le Théâtre de la Cité devra finalement renoncer aux locaux situés au 3bis de la rue des Marronniers, mais cela pas avant que cette salle soit confiée à Marcel Maréchal. En 1960, ce dernier y installera en effet sa compagnie, le Théâtre du Cothurne, fondée en 1958, en louant les locaux en possession du Théâtre de la Cité. Une compagnie qui partage le même esprit de rénovation que la compagnie de Planchon succède, donc, au Théâtre de la Comédie et le Théâtre de la Cité peut quelque peu augmenter ses recettes grâce à cette location.

La *Lettre Adressée au public du Théâtre de la Comédie* que nous avons déjà analysée a montré la centralité du public en tant qu'allié et soutien de cette troupe. L'attitude combattante avec laquelle, en 1955, Planchon appelle son public à défendre *son* théâtre, nous la retrouverons aussi au Théâtre de la Cité, mais transformée. Dans cette lettre, et plus encore dans l'éditorial définitif lié à ce texte, nous pouvions lire en filigrane le noyau d'une idée de renouvellement du théâtre évoquée dans la première partie. Ce qui change lors du passage au Théâtre de la Cité, c'est d'abord le destinataire des propositions artistiques de Planchon. Si le public change, des nouvelles stratégies de communication doivent être mises en place, la *praxis* de cette compagnie se doit de s'adapter à cette réalité. Sans pour autant se dénaturer : c'est en ceci que consiste, au premier abord, le défi auquel fait face cette troupe.

Pour résumer les lignes les plus essentielles du projet de véritable *quête* d'un public populaire entamée à Villeurbanne, un article signé par Robert Butheau, critique ami de la compagnie, pourrait nous aider. L'article résume en trois points les principales actions à accomplir pour entamer une relation avec la population de cette banlieue. Tout d'abord, « Démocratiser[84] » : prix des places baissé et horaires avancés pour faciliter l'accès des spectateurs. Ensuite, « effort de propagande auprès des ouvriers [en leur vendant le texte des pièces à 100 F] et didactique […] 40.000 enfants iront au théâtre[85] ». En outre, seront formées une « école de comédiens d'une part et d'animateurs dramatiques qui dans les écoles, dans les usines, conseilleront les amateurs, ces amoureux du théâtre, dont ils ne connaissent la plupart du temps qu'un visage déformé[86] ». Enfin,

> [d]es brochures expliquant le choix des œuvres et leur caractère exemplaire seront remises aux enfants. Ainsi, au cours d'un programme s'étendant sur deux ans, Roger Planchon, entouré d'une équipe d'historiens du théâtre, abordera le théâtre du Moyen-Age, la farce (de Tabarin à Molière), le théâtre espagnol, Molière, Shakespeare, la tragédie classique, le XVIII[e] et le XIX[e] siècle[87].

Les premières deux déclarations attestent des efforts d'élargissement de la composition sociale du public. En ce sens, cet article semble n'avoir, au fond, qu'un double objectif. Tout d'abord,

[84] Robert Butheau, « Villeurbanne, ville-témoin de la décentralisation dramatique ? », *Le Progrès*, 2 février 1957.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ibidem*.
[87] *Ibidem*. Cet aspect de la politique culturel de Planchon sera souligné par Gisselbrecht aussi dans l'article déjà cité. De plus, ce rédacteur signale et porte à l'attention de ses lecteurs les problèmes économiques de cette nouvelle entreprise, laquelle fait explicitement œuvre de service public : « Planchon, du moins, a visé juste dès le départ : il a voulu se constituer *un* public. Et pour cela, il a fait de ce théâtre un *service public* » (André Gisselbrecht, *Itinéraire de Roger Planchon*, « *Henry IV* de William Shakespeare », *op. cit*, p. 44). Ou encore, dans le spectacle d'ouverture de la saison 1957-1958, Gisselbrecht dégage : « la volonté de Roger Planchon de restituer au théâtre sa fonction de service public […] » (*Ibidem*, p. 45). D'autre part, l'« éditorial » du numéro 2 de *Le Théâtre dans la Cité* indique déjà que : « [l]e Théâtre de la Cité se propose non seulement de présenter des spectacles mais aussi *d'intéresser les spectateurs*, de leur faire *reprendre* le chemin du théâtre, et de devenir véritablement un *Service Public dans la Vie de la Cité*. » Or, nous pourrions multiplier ces déclarations programmatiques, alors que ce qui importe, c'est plutôt de constater les difficultés vécues par ce théâtre pour atteindre un public populaire à partir des actions concrètes qu'il a tentées de mener sur ce territoire.

présenter Planchon comme le continuateur de l'action de démocratisation dramatique entamée par Vilar à Paris ou par Dasté à Saint-Étienne[88] au public de l'agglomération de Lyon-Villeurbanne. En second lieu, Butheau, soutien indéfectible de cette troupe, semble vouloir immédiatement insérer Planchon dans le sillage d'une tradition de théâtre populaire qui fournit de précieuses lettres de prestige à Planchon, à sa troupe et à son théâtre face aux institutions publiques et au public à la fois.

En revanche, la troisième nous dit quelque chose de plus. Planchon se veut « éducateur » de ce même public. Il considère comme sa tâche incontournable de faire découvrir la complexité historique du théâtre et le défi intellectuel qu'une mise en scène représente[89]. Non pas que cette entreprise naissante sur le sol villeurbannais soit la première à se dévouer à une mission d'éducation de son public, loin de là[90]. Il se peut, néanmoins, que cette ambition pédagogique et *formatrice* soit révélatrice de la spécificité du Théâtre de la Cité.

Dans un article portant sur l'évolution historique des collectifs et des troupes théâtrales en Europe et en France tout particulièrement – et sur lequel nous reviendrons –, Marco Consolini met en lumière un trait commun à l'hétérogène cohorte des compagnies françaises investies d'une mission de « Service Public », aussi bien que propre à une entreprise tel que le Piccolo Teatro de Milan. Il souligne que :

> [t]ous ces collectifs, toutes ces troupes, tous ces ensembles, stables ou errants, professionnels ou amateurs, brechtiens ou pas brechtiens, travaillent en tout cas « pour la Cité » ou sinon « au nom de la Cité », misant, chacun à sa manière, sur l'identité plus ou moins revendiquée, entre une micro-société théâtrale compacte et une communauté plus vaste, celle représentée par le public, à stimuler, voire à construire idéalement[91].

Le « cas-Théâtre de la Cité » s'inscrit parfaitement dans une problématique de « construction idéale » d'un public qu'il ne suffit plus seulement de stimuler, voire d'appeler à un même combat

[88] Mais nous pourrions en citer bien d'autres. C'est d'ailleurs ce que fait Bataillon, lequel retranscrit les témoignages d'Hubert Gignoux, de René Lafforgue, de Jean-Louis Barrault et enfin de Vilar et de Dasté eux-mêmes afin d'indiquer qu'après sa nomination à la tête du Théâtre de la Cité, Planchon semble désormais avoir été presqu'officiellement accepté par les membres les plus représentatifs du théâtre public français de la fin des années 1950, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 14. Dans le fonds Planchon, réunies dans un sous-dossier du Dossier principal « Théâtre de la Cité, projets 1956/1957 », nous trouvons les lettres des personnalités mentionnées par Bataillon aussi bien que la lettre de Léon Chancerel, d'André Gintzburger et de Maurice Jacquemont adressées au Maire de Villeurbanne et suivies par les remerciements de Planchon, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1568).

[89] D'autant plus que ses réalisations se veulent des lectures « nouvelles » des piliers de la dramaturgie mondiale ou nationale.

[90] Parmi la vaste bibliographie disponible au sujet de la naissance et de l'évolution en France de politiques théâtrales mais surtout de la mise en place de dispositifs de prospection, nous renvoyons à la synthétique genèse de ce champ d'intervention, *cf.* Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*, *op. cit.*, p. 143-151, mais aussi à l'ouvrage collectif *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Marion Denizot (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 pour un état des lieux au sujet des enquêtes portant sur la problématique du théâtre populaire et de la *formation* d'un public populaire.

[91] Marco Consolini, « L'idée de collectif dans le théâtre du XXe siècle : discipline et liberté du travail théâtral », *Théâtre S en Bretagne*, n°19, « Du collectif », 1er trimestre 2004, p. 19.

culturel et esthétique. Avec la naissance de cette *Cité* théâtrale à Villeurbanne, le défi est exactement celui de faire entrer en dialogue, voire en communion, la micro-société qu'est la troupe de Planchon et « celle représentée par [un] public » spécifique. Ne pouvant pas œuvrer complètement au nom de la *Cité* qui les accueille, cette troupe travaillera « pour » elle, dans le double objectif de former la communauté de ses futurs spectateurs, tout en s'adaptant à la réalité de cette ville de banlieue et à ses besoins culturels, fussent-ils inconscients ou encore inconnus. Le projet d'école de théâtre – pour comédiens mais aussi pour un public, *idéalement* – est, enfin, tout à la fois significatif de la singularité de cette entreprise et de la mission que le Secrétariat aux Arts et Lettres, en 1957 encore dépendant de l'Éducation nationale, confie au Théâtre. Sur ce sujet, encore une fois, il est intéressant de nous référer à l'ouvrage que Denizot a consacré à Jeanne Laurent pour saisir synthétiquement un aspect des missions que les troupes de la Décentralisation doivent remplir avant la création du ministère des Affaires Culturelles. Cette historienne écrit que :

> [l]e projet d'André Clavé présente les caractères préconisés par Jeanne Laurent : priorité donnée à l'établissements d'une troupe de vingt-cinq ou trente comédiens pouvant interpréter tous les rôles et toutes les fonctions au sein d'un théâtre, obligation pour les comédiens de se consacrer exclusivement au centre dramatique, obligation de tournées dans les petites localités, engagement de monter une douzaine de pièces par an, avec une attention aux œuvres classiques, aux « grandes œuvres modernes » et aux « chefs-d'œuvre étrangers », *volonté de créer une école de comédiens*[92].

Hormis l'injonction à effectuer des tournées « dans les petites localités » – irréalisables, ne serait-ce qu'en raison de la proximité avec la Comédie de Saint-Étienne –, la compagnie du Théâtre de la Cité de Villeurbanne répond, en partie, aux caractéristiques qui avaient déjà été « préconisées par Jeanne Laurent ». De plus, la nature de cette troupe et le contexte nouveau dans lequel elle se trouve à opérer font que l'idée d'ouvrir également, à côté d'une école de comédiens, un centre de formation pour un jeune public scolaire est, du moins en partie, une nouveauté à laquelle Jeanne Laurent elle-même semble avoir donné une impulsion directe.

Dans le fonds Laurent, outre la lettre déjà citée, nous trouvons effectivement un autre courrier qui confirme sa participation au projet du Théâtre de la Cité. Il s'agit de la première version, envoyée pour vérification ou correction mais déjà établie, de ce même projet de « théâtre dans les écoles » avec fondation d'une école *du* public déjà résumée, ou plutôt évoquée dans l'article de Butheau.

[92] Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, *op. cit.*, p. 64. C'est nous qui soulignons.

Planchon adresse à Laurent le 31 janvier 1957 ce projet détaillé pour qu'elle en prenne connaissance mais surtout y apporte « [ses] critiques et [ses] suggestions si précieuses[93] ». Ce plan d'intervention en milieu scolaire, qui sera ensuite adressé au ministère de l'Education nationale permet de constater le rôle actif de cette fonctionnaire dans la conception d'une « *expérience-pilote susceptible d'être reprise, par la suite, dans les grandes villes de France*[94] ». En effet, « désirant mettre en œuvre une action complète pour atteindre le maximum de public », l'un des « premiers objectifs [de cette équipe] se situera sur le plan scolaire[95] ». Planchon précise que « [c]*haque œuvre* [sera] *située dans son époque*[96] », ce qui signifie qu'à côté de la programmation de la saison du Théâtre de la Cité, il est aussi prévu un programme théâtral conçu pour les écoles et que les mises en scène de ce programme parallèle seront conçues en faveur du jeune public. Plus dans le détail, nous constatons que ces créations seront « doublées de montage et de projection de gravures » pour ce qui concerne les œuvres les plus récentes et les plus accessibles. Tandis que « pour le Théâtre Antique, le théâtre du Moyen-Age, le théâtre espagnol et pour la farce, ce système sera développé sur toute la représentation[97] ». Il s'agit, donc, de la conception de mises en scène/présentations didactiques pour un public scolaire. En outre, Planchon prévoit que ce jeune public soit amené à développer un « [r]*egard neuf sur le théâtre*[98] », désir qui se traduit dans la volonté de faire intervenir des spécialistes de l'envergure de Jean Paris, de Bernard Dort, ou encore de Jean Gaudon et de Michel Vinaver – l'un en qualité de spécialiste du théâtre de Victor Hugo, l'autre du théâtre grec[99]. L'on souligne aussi que « [c]ette équipe adaptera ce travail de recherche au plan scénique [*sic*], créant ainsi une petite encyclopédie vivante du théâtre[100] ». Enfin, la *Société d'Histoire du Théâtre* serait également associée à cette entreprise.

Or, nous n'avons aucune trace de l'investissement concret de ces personnalités dans ce projet. En tout état de cause, au vu des très étroits rapports entre L'Arche-*Théâtre populaire* et Planchon, il est probable que ces personnalités aient bien voulu participer à cette expérience, vraiment « pilote » dans le contexte de la naissance des Études théâtrales en France.

---

[93] Lettre de Roger Planchon à Jeanne Laurent, 31 janvier 1957, Fonds Jeanne Laurent, BnF, ASP, 4-COL-8 (26,3).
[94] *Ibidem*, la phrase est soulignée dans le texte, probablement pour en remarquer la nouveauté.
[95] *Ibidem*.
[96] *Ibidem*. Souligné dans le texte.
[97] *Ibidem*.
[98] *Ibidem*. Souligné dans le texte.
[99] Jean Paris est invité en raison de son travail portant sur le personnage de Hamlet, *cf.* Jean Paris, *Hamlet : ou Les personnages du fils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1953. Dort en qualité de spécialiste du théâtre de Pierre Corneille, car ce critique dramatique était tout juste en train de publier, en 1957, son ouvrage *Corneille dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957. Jean Gaudon est en revanche cité pour son ouvrage consacré à *Victor Hugo, dramaturge*, Paris, L'Arche, 1955, alors que Vinaver est mis en avant en tant que spécialiste du théâtre grec classique.
[100] *Ibidem*, lettre de Roger Planchon à Jeanne Laurent du 31 janvier 1957.

Même si nous savons que ce projet ne se concrétisera pas, il est dans tous les cas intéressant de le souligner, tout de suite, pour deux raisons, l'une qui concerne le contexte historique dans lequel naît le Théâtre de la Cité, l'autre interne à la *fabrique* dirigée par Planchon. Avant même que le Théâtre de la Cité ne voie réellement le jour, l'espoir de Planchon et de Jeanne Laurent est de proposer au Ministre René Billères[101] et à ses collaborateurs un vrai projet de décentralisation et de formation culturelle, qui aurait permis de faire naître, en province, en l'année 1957, un pôle d'étude et de création ambitionnant de diffuser non seulement une nouvelle pratique théâtrale mais aussi une nouvelle discipline, les Études Théâtrales. En second lieu, ce projet si ambitieux, précurseur à bien des égards, aurait signifié une augmentation des subventions de l'État envers cette entreprise au vu de la mise en place de ce projet[102], outre un gain en termes de prestige pour le Théâtre de la Cité.

Pour ce qui concerne notre discours portant sur le public de cette *Cité*, enfin, cette expérience est révélatrice de la lucidité avec laquelle Planchon organise son implantation à Villeurbanne, conscient, en premier lieu de la nécessité d'intéresser, en deuxième lieu de *former* et en troisième de lier à la cause de son théâtre un public potentiel. Bien que ce projet ne voie finalement jamais le jour, du moins dans les termes avec lesquels Planchon l'a peaufiné avec Jeanne Laurent, cela n'est pas pour autant moins révélateur de l'ambition de ce jeune homme de 26 ans. Planchon arrive en effet à proposer aux autorités une piste pour innover la pratique du théâtre d'un point de vue à la fois culturel, d'animation et théorique. D'autre part, il est intéressant d'avancer des hypothèses quant aux raisons pour lesquelles cette école du jeune public ne se concrétisera pas. L'État et la municipalité ne suivent pas une proposition ambitieuse et innovante, certes, mais risquée[103]. Un si vaste projet aurait, au fond, difficilement pu être mené à bien au vu, et de la nécessité d'engager un nombre important de spécialistes et de la mise en place d'une programmation parallèle à celle officielle du Théâtre de la Cité. De plus, la vocation de Planchon demeurant celle de poursuivre une *praxis* de théâtre originale, son équipe, déjà très engagée dans ses réalisations scéniques, n'aurait pas pu s'investir aussi dans cette autre entreprise en marge du « centre » de cette *Cité.*

En somme, cette porte de la Thèbes que Villeurbanne voit surgir en son sein ne s'ouvre pas dans les termes préconisés dans cette lettre, les personnalités conviées à faire naître cette école d'Histoire du théâtre ne traverseront pas ses portails en tant que « professeurs ». Toutefois, cette

[101] Ministre de l'Éducation nationale sous le premier gouvernement Guy Mollet.
[102] Dont le coût est calculé par Planchon sur les 18.000.000 de francs, en raison de : « 40.000 élèves [qui devrait apporter] une recette de 12.000.000, avec une subvention de l'État de 6.000.000 » de francs, *cf.* lettre de Roger Planchon à Jeanne Laurent du 31 janvier 1957, *cit.*
[103] Par ailleurs, les termes de la concession du Théâtre de Villeurbanne liant Planchon et sa troupe à Gagnaire et au conseil municipal l'empêchent sans doute de donner une suite à ce projet sans un engagement conséquent de la part des institutions.

Cité abrite une école de comédiens et cela jusqu'à l'année 1960, à savoir jusqu'au départ de son directeur Jean-Marie Boëglin.

Nous avons déjà appris à connaître ce dernier, cet instituteur, ce « passeur[104] » entre les cultures, française et allemande, et entre les artistes, Adamov et Planchon[105]. Et nous avons, au passage, évoqué son intervention auprès du Ministre de la Marine, Paul Anxionnaz, afin de plaider la cause du Théâtre de la Comédie[106]. C'est dès l'année 1956 que nous trouvons, dans le fonds Planchon, des traces de son activité dans la troupe de Planchon. Il compose, avec les autres membres de l'équipe du Théâtre de la Comédie, puis du Théâtre de la Cité, le cercle des collaborateurs les plus étroits de Planchon, exerçant prioritairement la fonction de directeur de « L'École d'art dramatique du Théâtre de la Cité » (ex-école de comédiens du Théâtre de la Comédie).

Le fonds Planchon conserve la correspondance qu'il a entretenu, dès 1956 et jusqu'à l'année 1958, en qualité de directeur de l'école avec des élèves ou avec plusieurs personnalités de la vie associative ou institutionnelle lyonnaise, villeurbannaise ou parisienne. En outre, dans ce même dossier, nous pouvons lire la présentation, datée 15 décembre 1956, à partir de laquelle nous pouvons résumer, fort brièvement, les trois caractéristiques principales de cette école. Boëglin est fort probablement le rédacteur principal de ce document.

Militant formé dans les rangs des mouvements d'Éducation populaire, il y écrit que cette école a pour but de « former professionnellement des acteurs, préparer des élèves au métier de régisseur et de directeur[107] ». La première phrase avec laquelle on présente cet organisme met en évidence son caractère d'école pratique pour apprentis comédiens. Et à ce sujet, Bataillon synthétise les bases autour desquelles se structurera le travail des élèves : « expression corporelle, mécanique vocale, improvisation, interprétation, histoire du théâtre, dramaturgie[108]. » Il souligne aussi que Planchon « fait travailler des rôles et des textes[109] » aux filles et garçons dont les professeurs Boëglin, Jacques Giraud[110] et Planchon prennent en charge la préparation[111]. En outre, l'école a aussi pour but d'éduquer, par le jeu dramatique, les « responsables et [les] membres des Associations culturelles et [des] Mouvements de Jeunesse[112] ». Cette école se veut donc aussi un

[104] *Cf.* Tatsiana Kuchyts Challier, « Jean-Marie Boëglin, le passeur sans (ba)gages », *Les chantiers de la Création*, numéro 5, 2012, [en ligne, consulté le 28 juin 2018 : http://journals.openedition.org/lcc/439].
[105] *Cf. supra* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.
[106] Michel Bataillon détaille les rapports entre Boëglin et ce Ministre, *cf. Un défi en province*, Volume I, *op. cit.*, p. 241.
[107] Fonds Planchon, BnF, ASP, « Cours dramatique – École d'art dramatique du Théâtre de la Comédie-Théâtre de la Cité », 4-COL-112 (1375).
[108] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 33.
[109] *Ibidem*.
[110] Membre de la compagnie depuis l'année 1951, depuis la création de la *Nuit des rois*.
[111] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 33.
[112] « Cours dramatique – École d'art dramatique du Théâtre de la Comédie-Théâtre de la Cité », *op. cit.*

centre de formation pour cadres militants des diverses associations qui opèrent, dès la fin de la guerre, en faveur de la diffusion de la *Culture* au *Peuple*[113]. Boëglin met donc au service *des théâtres* de Planchon – à la Comédie pour commencer, puis à la Cité – ses compétences d'éducateur. Comme Planchon l'a présentée auprès du maire Étienne Gagnaire, de Jeanne Laurent ou de Jacques Bordeuneuve, cette école est l'un des outils à travers lesquels le Théâtre de la Cité veut s'ancrer dans son territoire, aussi bien qu'un premier tremplin pour réussir dans la région « le programme d'intégration de l'enseignement théâtral dans les écoles, collèges et lycées[114] ».

Ajoutons que confier cette école à Boëglin implique vouloir reproduire et diffuser sur les territoires lyonnais et villeurbannais les mêmes pratiques d'éducation populaire que Planchon et ses jeunes camarades avaient pu découvrir à la Loreley. Remarquons, enfin, que, dans le but de ne pas mélanger art dramatique, d'un côté, et éducation populaire *par* l'art dramatique, de l'autre, l'on conçoit deux programmes et deux salles différentes pour les deux groupes d'élèves pour lesquels les professeurs préparent les cours. À moitié école *pour* comédiens et à moitié centre de formation inspiré par les pratiques de l'Éducation populaire, cette réalité naît donc dans le but d'offrir un service culturel le plus complet possible à l'agglomération Lyon-Villeurbanne. Tout en étant, de plus, un centre où les diverses expériences d'animation naissant sur ce territoire pourraient se rencontrer. C'est pourquoi il a sa place dans une réflexion sur « le(s) public(s) de cette *Cité* », car la conception de cette école témoigne de la volonté de l'équipe de Planchon de tenter plusieurs voies pour prendre contact avec la communauté du public qu'ils veulent conquérir et qu'ils souhaitent la plus ample possible[115].

[113] À l'égard de l'association Peuple et Culture, Géneviève Poujol a écrit : « L'intitulé de cette association est symptomatique de l'évolution qui va toucher toutes les associations d'Éducation populaire : « peuple » a remplacé « populaire » et surtout « culture » a remplacé « éducation ». Avant que la Ve République s'installe, l'idéologie dominante des Français va s'exprimer autour de la notion de Culture, notion qui prend la place au niveau emblématique de celle qu'occupait l'Éducation au moment de l'installation de la IIIe République. » (Géneviève Poujol, « Éducation populaire : une histoire française », *Hermès, La Revue*, n° 42, deuxième trimestre 2005, p. 129).

[114] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 33.

[115] Ce dossier pourrait, par ailleurs, être pris en considération dans le cadre d'une étude sur les structures et les méthodes d'éducation populaire développée en France dans l'après-guerre. Si nous avons déjà souligné l'importance de ce mouvement pour la formation d'une nouvelle génération d'hommes de théâtre et de culture français, nous renvoyons à la très copieuse bibliographie sur ce sujet, en particulier aux travaux de Géneviève Pujol et de Jean-Marie Mignon. Mais indiquons également, du moins, que dans un autre document, toujours présent dans ce dossier conservé dans le fonds Planchon, il est expressément fait mention de la spécificité d'une formation de l'individu *par* le jeu dramatique. Le rédacteur de ce programme, encore une fois sans doute Boëglin, spécifie que « [p]our ne pas manquer son but éducatif, le jeu dramatique doit être conçu en dehors de toute idée de représentation théâtrale. Envisagé sous cet aspect, il offre des possibilités considérables pour la formation de l'individu, rendant à chacun les moyens de développer harmonieusement ses facultés en lui permettant d'exprimer le meilleur de lui-même […] », fonds Planchon, BnF, ASP, « Cours dramatique – École d'art dramatique du Théâtre de la Comédie-Théâtre de la Cité », 4-COL-112 (1375). Ce passage, et l'analyse de ce programme en général, donneraient par exemple de la matière à une étude sur le développement de l'éducation populaire à l'échelle locale de la région lyonnaise entre les années 1950 et les années 1960.

Avec la création de cette école l'on souhaite, certes, repérer des jeunes talents, ou encore augmenter et fidéliser un public déjà intéressé par le développement des pratiques artistiques et culturelles en province. Cependant, un tel organisme ne sert pas directement la cause d'une prise de contact entre cette troupe et la classe sociale composant la majorité des citoyens de Villeurbanne. Comme nous l'avons dit plus haut, il s'agit, pour le Théâtre de la Cité, de « ramener » le public ouvrier au théâtre, ce qui ne peut pas se faire uniquement avec la fondation d'une école ni même par un projet d'éducation théâtrale dans les écoles. C'est ce constat, en soi banal, qui conduit cependant la compagnie à organiser son activité la plus militante, celle qui a été le plus mythifiée par ceux qui y ont participé. En effet, l'ouvrage de Bataillon fournit une plus qu'exhaustive série d'images des « meetings théâtraux[116] » ou des débats après-spectacles. Tractant à l'entrée des usines, dans les cantines ou encore à la marge d'expositions théâtrales présentées au Théâtre de la Cité ou organisées dans ces mêmes usines, les membres de la troupe, Bouise et Planchon les premiers, amusent, intéressent et haranguent les ouvriers – leur « public cible », pour employer un anachronisme.

Or, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, cette approche militante, ce volontarisme, cette spontanéité dans le contact avec le public évoluera. Pour l'heure, à savoir pour ce qui est des premiers contacts entre cette troupe, un public et un territoire, la stratégie la première est la prise de contact directe et amicale. D'un côté un travail dans les écoles, donc, avec le Théâtre de la Cité qui s'ouvre au public scolaire. De l'autre, même stratégie d'ouverture, mais en direction des ouvriers, pour qui un système de cars sera très vite organisé pour permettre à tous les habitants de la région de venir assister aux pièces créées par la troupe[117].

Un court texte, une sorte de petit éditorial dans la page finale du premier numéro du proto-organe de presse de cette *Cité*, résume et présente le but des activités extra-théâtrales de la compagnie :

> Nous pensons que parallèlement à ses activités théâtrales proprement dites le Théâtre de la Cité doit former un centre culturel, et grouper diverses manifestations et particulièrement organiser régulièrement des expositions sur les sujets les plus divers, touchant de près ou de loin le théâtre. Le prochain spectacle monté par Roger Planchon étant *La Bonne Âme de Se-Tchouan*, notre première exposition sera consacrée à Bertolt Brecht. Nous voudrions permettre au public d'y pénétrer plus avant dans son œuvre, de la replacer face aux événements de son temps et dégager

[116] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 41.

[117] À ce sujet, un document présent dans le fonds Planchon permet de prendre connaissance probablement du premier projet de « Réseau de transports » organisé par le Théâtre de la Cité. Il s'agit d'un plan des cars qui devraient amener tout le public de la Ville de Bron, de Oullins ou encore de Villeneuve en traversant le centre de Lyon vers le Théâtre de la Cité, fonds Planchon, BnF, ARS, 4-COL-112 (1373), « Réseau transport – Études – Projets – Plans ». Sur cette carte de la région autour de Lyon, il est marqué « tracé définitif 1958 » ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'un plan étudié en 1957 pour la saison 1958-1959.

> si possible des influences […], lui faire parcourir l'univers théâtral de Brecht, *en un mot l'informer*[118].

Cet extrait résume la tâche incombant à ce théâtre, populaire et fixe : *informer* son propre public, à savoir le former pour qu'il puisse accéder aux contenus des œuvres moins connues de son répertoire et lui permettre de pénétrer dans le renouvellement esthétique que cette troupe prône. Mais cette mission ne se résume pas à la seule *in-formation* d'un public théâtral. Cette réalité naissant dans une banlieue ouvrière en l'an 1957 se revendique en tant que « centre culturel », prenant de surcroît en charge la formation des habitants de ce territoire, dans sa totalité, à savoir en abordant des thèmes et des problématiques « touchant de près ou de loin le théâtre ». Du moins, celle-ci est l'ambition que nous pouvons dégager à partir de la lecture de ce court, mais significatif, texte programmatique ; écrit, de surcroît, sur les pages de l'un des premiers instruments dont cette *Cité* se dote pour communiquer avec ses « citoyens » potentiels. Certes, le spontanéisme culturel de cette troupe s'appuie sur des pratiques déjà envisagées au Théâtre de la Comédie, ainsi que sur un réseau de soutien composé par plusieurs réalités associatives, prioritairement, mais non seulement, sur Travail et Culture-Tourisme et Travail. En effet, comme ne manque pas de le souligner Michel Bataillon :

> [L]a section lyonnaise de l'association nationale est partout présente dans le monde ouvrier. Depuis l'ouverture du petit théâtre, elle soutient, par des sorties collectives et des soirées exceptionnelles, les spectacles de la Comédie, particulièrement les pièces de Brecht, de Vinaver et d'Adamov. Pour l'essor du Théâtre de la Cité, son rôle devient majeur[119].

Le volontarisme des membres de la troupe ne peut sans aucun doute pas suffire, à lui seul, à « réussir le public », moins encore dans une réalité telle que celle villeurbannaise où un jeune « théâtre de création » veut s'implanter et « démocratiser la culture ». Impossible d'organiser, réunir et puis stabiliser un public sans l'aide d'un réseau prêt à militer mais surtout à financer « l'essor » de ce théâtre. Or, en cette année 1957, il importe de signaler que l'équipe du Théâtre de la Cité semble mener une sorte de prospection des forces vives présentes à Lyon comme à Villeurbanne, peut-être afin de constituer un réseau associatif sur le modèle du réseau des « Amis du Théâtre Populaire » qui accompagne l'entreprise de Vilar depuis 1952.

Cependant, la relation de Planchon à son public, bien que s'inspirant sans doute de celle d'autres réalités de « Service Public », le TNP de Vilar tout particulièrement, ne reproduit pas fidèlement l'organisation de ces autres réalités. En effet, cette entreprise, qui aspire à une consécration officielle mais qui ne l'a pas encore obtenue, qui se charge d'une mission de « démocratisation de

[118] *Le Théâtre dans la Cité*, numéro 1, octobre-novembre 1957. C'est nous qui soulignons. Ce texte a été fort probablement rédigé par Gabriel Péju, directeur responsable de cette publication.
[119] *Un défi en province, op. cit.*, p. 42. Bataillon cite aussi un article de Robert Butheau décrivant le premier contact entre Planchon, sa troupe et la masse des ouvriers de l'usine Berliet.

la Culture » tout en opérant dans un contexte spécifique, a une nature et des ambitions hétérogènes. Pour certains aspects, le Théâtre de la Cité essaie de trouver sa place dans la cohorte des autres entreprises culturelles subventionnées, pour d'autres, il s'en démarque. Et cela, d'une part, en s'adressant en priorité à un public ouvrier. D'autre part, en essayant de trouver dans des comités d'entreprise, dans des syndicats les soutiens mais aussi les financements, comme nous le verrons plus loin, pour œuvrer *comme* un Centre dramatique subventionné. Cet état de fait, que nous avons voulu remarquer à plusieurs reprises, constitue la spécificité de ce théâtre. Les groupes qui seront en effet convoqués pour pallier les besoins culturels et économiques de cette entreprise, participent à ses activités de l'intérieur, non pas simplement en tant que complices de cette initiative, mais en tant que collaborateurs. Si Marjorie Glas a fort synthétiquement résumé le parcours et la particularité de l'« assise ouvrière » de cette *Cité* villeurbannaise[120], un regard centré uniquement sur cette réalité permet, peut-être, d'en saisir la singularité.

Dans cette perspective, même l'école d'art dramatique confiée à Boëglin se présente aussi bien débitrice de l'expérience nationale des mouvements d'Éducation populaire que porteuse d'innovation[121]. Dans la citation précédente, tirée de l'éditorial du numéro 1 du *Théâtre dans la Cité*, l'on constate déjà que la présence de Brecht et de son œuvre, en ces premières années de vie de ce théâtre du moins, demeure centrale à plusieurs égards[122]. La lecture du programme de l'« École d'art dramatique du Théâtre de la Cité » est en effet un autre indice nous permettant de saisir la double nature de cette *Cité*. Sous le volet « Enseignement », le directeur Boëglin présente cette école sous un double signe. Une citation de Vakhtangov, célèbre metteur en scène russe, collaborateur de Stanislavski et fondateur de l'un des studios du Théâtre d'Art de Moscou, est suivie par une double citation de Brecht. La première, attribuée à l'ancien élève de Stanislavski, dit : « Il ne s'agit pas d'enseigner mais d'éduquer l'acteur. » La seconde, attribuée au dramaturge

[120] En relation avec la « cohorte prédéfinie » d'animateurs dont elle suit les parcours mais surtout étudie l'incidence dans le « champ théâtral », *cf.* Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré : socio-histoire du théâtre public français 1945-1990*, thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS, sous la direction de Gérard Noiriel, soutenue le 6 décembre 2016, p. 135-136.

[121] En expliquant la nature et l'importance des *innovations* introduites au TNP par Vilar, Fleury écrit : « La notion d'innovation doit être ici entendue dans le sens d'une innovation procédurale, d'un procédé, d'un dispositif de mise en relation avec le public, et non dans celui d'une innovation scientifique ou technique. Schumpeter distingue l'*invention*, réalisation d'une nouvelle ressource pour l'entreprise, et l'*innovation*, définie comme l'intégration de cette ressource dans un bien mis sur le marché. » (Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar*, *op. cit.* p. 133). Il reprend la distinction entre *invention* et *innovation* proposée par Joseph-Aloïs Schumpeter, *Théorie de l'évolution économique. Recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture*, Paris, Dalloz, [1912] 1983. Pour tout approfondissement, *cf.* Marcello Messori, « Innovation et profit chez Marx, Schumpeter et Keynes », *Cahiers d'économie politique, L'hétérodoxie dans la pensée économique. Marx - Keynes - Schumpeter*, sous la direction de Ghislain Deleplace et Patrick Maurisson, n°10-11, 1985, p. 229-256 ; *cf.* Henri Denis, « La pensée de Schumpeter face à celles de Marx et de Walras », *Revue Interventions économiques*, n° 46, 2012, [En ligne, consulté le 24/06/2020] ; et *cf.* Fabrice Dannequin, « Braudel, Schumpeter et l'histoire du capitalisme », *L'Économie politique*, vol. 29, n° 1, 2006, p. 99-112.

[122] Dans la mesure où, pourrait-on ajouter, l'« éblouissement » de Planchon envers l'œuvre de Brecht a été fort, *cf. supra* 1.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?

d'Augsbourg, confirme qu'« [a]vant de former un acteur il faut déjà former un homme » ; et, pour mieux marquer le concept, elle répète : « Est-ce qu'on cultive une pomme ? On cultive l'arbre entier[123]. »

En effet, l'ambition avec laquelle ce groupe de femmes et d'hommes s'installe à Villeurbanne semble reposer, en synthétisant, sur la proposition d'une action artistique innovante dans le panorama du théâtre français des années 1950 et 1960, tout en s'inscrivant dans une démarche de démocratisation de la culture déjà entamée[124]. La volonté d'innovation de la pratique scénique et dramaturgique constitutive de la *praxis* de Planchon en ces années semble en somme avoir un effet sur le mode d'œuvrer de cette troupe en tant que groupe d'animateurs culturels.

Au risque de caricaturer la posture et l'utopie qui anime cette troupe, l'on pourrait affirmer que si Planchon veut transformer la dramaturgie[125] et si Boëglin veut contribuer à transformer les hommes en éduquant les acteurs, alors le Théâtre de la Cité veut contribuer à la transformation du monde, en « cultivant l'arbre » de Villeurbanne. C'est d'ailleurs un rêve de cette ampleur qui a mû bon nombre d'artistes, de compagnies ou de mouvements de jeunesse en cette fin des années 1950. Or, il ne s'agit pas de nier que la naissance de cette *Cité* est liée aux contextes historiques ou à la conjoncture économique pesant sur l'avenir de cette troupe. Ni de diminuer l'importance pour Planchon de « réussir le public » villeurbannais afin de voir sa subvention et son contrat renouvelés et ainsi de poursuivre sa carrière artistique, ni non plus de minorer le contexte idéologique dans lequel naît cette entreprise. Nous voulons simplement approfondir notre analyse en essayant de remarquer les premières similitudes et différences entre le Théâtre de la Cité et son « modèle », le TNP de Jean Vilar.

Laurent Fleury présente trois raisons pour lesquelles le TNP a été un « modèle ». La première tient au fait que la fonction de modèle a été attribuée à cette institution non pas par Vilar lui-même, mais par les hommes politiques qui ont voulu reprendre l'exemple de Vilar et en faire un usage politique. La deuxième raison serait inscrite dans la « fécondité heuristique[126] » de ce modèle, puisqu'il offrirait aux chercheurs « la possibilité de construire un idéal-type de la réalisation de l'idéal de la démocratisation[127] » culturelle. La troisième est, enfin, liée aux

[123] Fonds Planchon, BnF, ASP, « Cours dramatique – École d'art dramatique du Théâtre de la Comédie-Théâtre de la Cité », 4-COL-112 (1375).
[124] La lecture plus approfondie des exercices présentés par Boëglin pourrait montrer, par ailleurs, si et à quel degré la pratique brechtienne influence *de facto* la didactique des professeurs de cette école de comédiens.
[125] Nous verrons plus loin à partir de quand cette transformation est visible et comment, *cf. infra* 2.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une praxis en gestation.
[126] Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar*, *op. cit.*, p. 229.
[127] *Ibidem*.

> *filiations historiques* auxquelles il a donné naissance : modèle affirmé par le théâtre public naissant de la décentralisation dans les années 1950, puis modèle contesté, lors des événements de 1968 et de la Déclaration de Villeurbanne, et modèle épousé encore, contre toute attente, dans les révolutions opérées par le Centre Pompidou[128].

Or, si d'un côté pour le Théâtre de la Cité et pour Planchon, le TNP et Vilar représentent sans doute, d'un côté, l'*exemple* avec lequel établir la relation complexe[129], cette constatation ne peut pas nous faire oublier, de l'autre, la spécificité de cette institution villeurbannaise, résultant non seulement du contexte dans lequel elle opère mais aussi à partir de l'idéal qui la guide. Cependant, à la suite de Bataillon, nous pouvons citer Jean-Jacques Lerrant qui, parmi d'autres critiques et commentateurs, a immédiatement voulu voir dans le Théâtre de la Cité le TNP de province, en affirmant que « Lyon a trouvé son TNP dont le Vilar s'appelle Planchon[130] ». Presque la totalité de la presse lyonnaise ou parisienne – à de très peu d'exceptions près – considère l'aventure de Planchon comme héritière de Vilar. Un autre témoignage de cette filiation instantanément attribuée est représenté par un article de Claude Sarraute du 26 mars 1957. Dans celui-ci, la critique du *Monde* cite, outre Vilar, aussi Hubert Gignoux et Jean Dasté comme pères nobles dont non seulement Planchon peut s'inspirer, mais qu'il saura rejoindre afin de réussir la commune mission de décentralisation dramatique. De plus, pour cette journaliste :

> [n]ul mieux que ce merveilleux metteur en scène, que ses qualités d'organisateur désignaient tout naturellement à l'attention des Villeurbannais, n'était capable de répondre à leurs aspirations : créer au cœur d'une cité ouvrière un théâtre à son image : jeune, dynamique, populaire[131].

Pour le public villeurbannais, Planchon assume, sous la plume de Sarraute, les caractéristiques de l'homme qui saura, sans nul doute, « répondre à leurs aspirations », leur apporter le vin du théâtre afin qu'ils puissent soulager leur soif artistique ! À côté de la filiation aux autres grands noms de l'histoire de la décentralisation en France, Sarraute reconstruit ensuite immédiatement comme inévitable la rencontre de Planchon avec Villeurbanne, par le biais d'une identification entre ce metteur en scène et cette ville. Voici que Sarraute pose une des premières pierres du monument théâtral que ce « jeune, dynamique et populaire » homme de théâtre, aux qualités d'organisateur innées, saura construire pour soi, pour la Ville qui l'accueille et pour l'idéal pour lequel il œuvre. Le ton de cet article, sinon exagéré du moins très élogieux, est symptomatique de la véritable complicité à partir de laquelle les critiques dramatiques français, dans la première phase de la carrière de Planchon, soutiennent ses ambitions. S'il faudra mettre en lumière l'évolution de ce rapport dans les pages qui suivent, limitons-nous à remarquer que l'éloge de

[128] *Ibidem*.
[129] *Cf.* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.
[130] Titre d'un article paru dans *Arts* du 15 janvier 1958, cité in *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 44.
[131] « Roger Planchon se bat pour le théâtre au cœur de la France », *Le Monde*, 26 mars 1957.

certains critiques indique bien l'appui – parfois très militant – envers une entreprise de « Service public » telle le Théâtre de la Cité.

Pour ce qui concerne en tout cas la reconstruction d'une immédiate filiation entre les pères nobles du théâtre populaire en France et Planchon, Pascale Goetschel cite un document qui montrerait que ce metteur en scène lui-même est le premier à être conscient de devoir tout à la fois se référer à ce même modèle et le décliner dans sa version la plus « œcuménique[132] ». Dans l'éditorial du dernier numéro du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, nous pouvons lire :

> « Le théâtre est un service public » : En réalité, le théâtre populaire est, pour moi, un faux problème parce que je n'admets pas la nuance péjorative dont on affecte le mot « peuple ». Le peuple, c'est l'ensemble des habitants d'une ville, d'une région, d'une nation. Ce que je sais déjà, c'est que Villeurbanne ne peut se faire qu'avec tout le monde, car, comme l'affirmait Romain Rolland, « le théâtre populaire est un théâtre fait par le peuple et pour le peuple »[133].

En reformulant ainsi une citation de Romain Rolland[134], Planchon semble vouloir s'inscrire dans la lignée de Rolland ou de Gémier et faire en sorte que son entreprise rejoigne les protagonistes de l'histoire du théâtre populaire dessinée dès la fin du XIX^e^ siècle[135]. Cependant, nous avons déjà évoqué la relation entre Planchon et une partie de la rédaction de *Théâtre populaire*, l'espoir, surtout, qui naît au sein d'une partie de cette rédaction à la découverte d'un théâtre, celui de la Comédie, qui pourrait le mieux introduire l'œuvre de Brecht en France. En outre, il faut du moins évoquer la violence de la rupture entre cette revue et Vilar après la non

[132] Pour reprendre une catégorie employée par Bérénice Hamidi-Kim : « […] la notion de théâtre populaire, telle que ses deux lignées se tissent à la fin du XIX^e^ siècle, va venir rejouer cette opposition entre un théâtre politique conditionnel, en tant que théâtre révolutionnaire de classe, et d'autre part l'idée que le théâtre est ontologiquement politique parce qu'il rassemble l'ensemble de la communauté politique dans le cadre de la nation. La lignée du théâtre populaire œcuménique, du tournant du XX^e^ siècle à aujourd'hui, mérite bien ce qualificatif en ce qu'elle va œuvrer à concilier les héritages clivés laissés par la période antique. Elle va réhabiliter à la fois l'idée généralement admise d'une vocation politique ontologique du théâtre à partir de la référence à la tragédie athénienne, et l'héritage plus controversé de la comédie latine, mais au prix d'un certain toilettage de la référence. » (Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique » en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, soutenue le 12 novembre 2007 sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, p. 235. *Cf.* la version publiée de cette même thèse : *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013).

[133] *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, n°6 mai-août 1957, cité par Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation théâtrale*, *op. cit.*, p. 167.

[134] Le théâtre pour Romain Rolland devrait représenter « [u]n art monumental, fait pour un peuple, par un peuple. », *Le théâtre du peuple*, Bruxelles, Éditions Complexe, [1903] 2003, p. 103.

[135] Par ailleurs, il rentrerait ainsi parfaitement dans la *Cité du théâtre politique œcuménique,* selon la formule forgée par Hamidi-Kim à partir de la pensée de Luc Boltanski : « La cité du théâtre politique œcuménique s'inscrit quant à elle dans une histoire théâtrale mythifiée, se référant aux glorieux modèles du théâtre antique et du théâtre populaire de service public. Adeptes du « théâtre d'art », les protagonistes de cette cité tendent à dissocier la sphère artistique de l'engagement politique et à faire primer la première sur le second. Dans cette cité le théâtre est toutefois pensé comme étant ontologiquement politique, parce que l'espace-temps de la représentation théâtrale est pensé comme élément du débat politique au sein de l'espace public. Toutefois, à la fois sur le plan du mode de fonctionnement de ce débat et des principes sur lesquels il se fonde, ce théâtre, qui oscille entre célébration des valeurs démocratiques fondamentales contenues dans la Déclaration des Droits de l'homme et critique des éventuels manquements à ces valeurs, se situe dans un registre moins politique que moral. » (*Les Cités du « théâtre politique » en France, 1989-2007*, *op. cit.*, p. 42).

moins âpre accusation que Sartre adresse précisément à l'« œcuménisme » de Vilar[136]. Bref, s'il est tout à fait évident que les critiques veulent intégrer Planchon dans la cohorte des animateurs d'un théâtre de service public, s'il est compréhensible que Planchon lui-même présente son entreprise comme « œcuménique » et fédératrice « d'une ville, d'une région, d'une nation », cette auto-inscription n'est pourtant pas si linéaire. Brecht, sa *praxis* et le mode d'œuvrer du Berliner Ensemble sont un autre modèle qui influence cette *Cité* en profondeur.

Planchon, en effet, ne cache pas non plus la volonté de poursuivre d'une façon originale la « tradition » du théâtre populaire français :

> Dès lors nous savons que la première chose à faire est de nous constituer un public. Les lieux et nos besoins alors nous incitent à chercher dans le théâtre contemporain les lignes de force d'une évolution qui mènera vers un renouveau de la dramaturgie. Le répertoire des deux premières années témoigne de notre fidélité à cette volonté directrice. Ces années de recherche aboutissent directement sur une conception plus large et il faut bien le dire plus populaire du théâtre. La découverte de l'œuvre de Bertolt Brecht et de certaines pièces françaises qui ont su retenir le meilleur de sa leçon nous permirent d'amorcer efficacement ce nouveau travail[137].

Cet extrait, qui précéderait de quelque mois la précédente déclaration, informe le lecteur lyonnais qu'à Villeurbanne ce théâtre, en changeant de rive de la Saône, ne changera pas pour autant sa nature. Planchon déclare que le théâtre populaire qu'il veut fonder sera guidé et soutenu par la même volonté de « renouveau de la dramaturgie » par laquelle lui et sa troupe ont été guidés pendant « ces années de recherche ». De plus, il affirme clairement que cette exigence de rénovation impose aussi bien une « conception plus large », plus « populaire » du théâtre. Les multiples plans d'activité de cette troupe – renouveau d'une pratique dramaturgique, d'un répertoire d'abord, et constitution d'un *nouveau* public – sont corrélés. En somme, si dans la première déclaration nous pourrions lire simplement l'exigence d'un agent émergent de rentrer dans le champ[138] du théâtre populaire, la deuxième révèle que la volonté de cette entreprise est celle d'élargir la base du théâtre populaire. Il s'agit, de plus, de laisser les recherches esthétiques entamées jusqu'ici conduire à un renouveau aussi de l'accès à la culture. Et, comme nous l'avons souligné pour l'école de comédiens dirigées par Boëglin, Brecht est la boussole qui doit les orienter vers « ce nouveau travail ».

Afin de commencer à mettre en lumière la nature ambivalente, voire hérétique de cette *Cité,* nous analyserons brièvement deux documents, l'un du Théâtre National Populaire, l'autre du Théâtre de la Cité. Il s'agit de deux questionnaires donnés au public lors du début de la saison

[136] « Jean-Paul Sartre nous parle du théâtre », entretien avec Bernard Dort, *Théâtre populaire*, n° 15, troisième trimestre 1955.
[137] « Le Théâtre de la Comédie *à* Villeurbanne », *Loisirs du lyonnais,* mars 1957, mensuel édité par la délégation de Lyon de Travail et Culture.
[138] Pour reprendre la célèbre terminologie de l'analyse sociologique de Pierre Bourdieu.

1952-1953 du TNP et lors du tout début de la première saison du Théâtre de la Cité de Villeurbanne en octobre 1957[139]. Pour le premier nous poursuivrons l'analyse menée par Sophie Lucet dans l'article « Mémoires et pouvoirs du spectateur »[140] conjointement à l'analyse du même document menée par Laurent Fleury[141]. Comme l'a écrit Sophie Lucet, Vilar veut obtenir une

> transformation du statut du spectateur en pass(ant) par cinq mesures exemplaires : un questionnaire sera remis à chaque représentation ; on éditera un programme pour chaque spectacle ; on ouvrira des espaces de débat ; les avant-premières seront proposées aux spectateurs du théâtre populaire avant la venue des critiques professionnels[142].

Lucet met l'accent sur la volonté de Vilar de définir autrement le public, mais surtout de lui donner les moyens pour se former « en sollicitant (son) jugement critique[143] » et son goût. De son côté, Fleury met plus précisément en lumière comment l'idée de la formation d'un public, chez Vilar, sert aussi le combat politique de ce théâtre, tout particulièrement face aux attaques de la critique dramatique :

> Vilar résiste à l'idée que le sort du théâtre qu'il dirige puisse dépendre de la critique professionnelle. Pour contourner l'écueil de ces moments critiques et périlleux, il a su ériger son public en critique en lui offrant la possibilité d'exercer son jugement esthétique. Il inverse les préséances en invitant ce public à découvrir les nouveaux spectacles du TNP lors d'avant-premières, avant même les critiques dramatiques professionnels qui doivent eux attendre leur issue pour pouvoir y assister. En opérant cette inversion des formes ritualisées de la réception d'un spectacle, le TNP de Vilar déplace les lignes et soulève toute une série de problèmes pour l'analyste. En premier lieu, la question de la distribution de la fonction critique et celle associée du partage de l'autorité en matière de jugement. En second lieu, la question de l'élaboration de la légitimité des valeurs esthétiques. Autrement dit, la critique, au sens de l'exercice du jugement critique sur une personne, une action ou une œuvre, incombe-t-elle à la seule critique, au sens de l'ensemble de critiques professionnels qualifiés en raison de compétences précises ou reconnues ? Les voies par lesquelles Vilar a triomphé de la critique se fondent sur une opposition du public et de la critique[144].

Selon ce commentateur, l'inversion des rituels proposée par Vilar permet d'ériger le public en force qui peut exercer un contre-pouvoir l'opposant à celui de la critique professionnelle. Son analyse s'appuie sur une étude de tous les dispositifs en direction du public proposés par Vilar. En analysant un questionnaire-appel au public, le même objet pris en considération aussi par Lucet, pour Fleury il s'agit de montrer les raisons, la nature et l'effet que l'*innovation* introduite par Vilar engendre au sein du champ théâtral français. En revanche, pour nous il s'agit plutôt de voir comment ce « modèle » est repris et adapté à Villeurbanne. Voici le questionnaire du TNP :

> Appel au soutien du public
> Si vous avez aimé ce spectacle,
> Si vous approuvez l'action du TNP

[139] Fonds Planchon, BnF, ASP, 4-COL-112 (122).
[140] Sophie Lucet, « Mémoires et pouvoirs du spectateur », *Théâtr(e)public, Penser le spectateur*, n° 208, avril-juin 2013, p. 98-102.
[141] Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar*, *op. cit.*, p. 165-167.
[142] Sophie Lucet, « Mémoires et pouvoirs du spectateur », *op. cit.*, p. 99.
[143] *Ibidem*.
[144] Laurent Flaury, *Le TNP de Vilar*, *op. cit.*, p. 142.

> AIDEZ-NOUS
> Apportez au TNP l'aide de votre avis
> En remplissant ce questionnaire et en l'adressant à
> Jean Vilar, TNP, Palais de Chaillot, Paris XVI[145]

Vilar s'adresse à la masse entière de son public, à la communauté, à un corpus politique indifférencié où l'on ne doit pas distinguer « le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé [146] ». Lucet souligne que « le sentiment communautaire naîtrait donc d'une prise de position esthétique commune mais aussi de l'individuation du spectateur, la singularité de son jugement garantissant le principe égalitaire de l'institution[147] », car il s'agit à la fois de créer et de fidéliser un public qu'il faut servir autant que rallier à une cause commune[148]. Vilar reprend le label TNP de Firmin Gémier[149], mais comme le montre Fleury, sa nouveauté réside dans l'usage et surtout dans la mise en pratique de processus nouveaux avec lesquels il transforme en profondeur l'institution qu'il dirige[150]. Or, le modèle de Vilar, repose sur une idée du public qui

> est pensé […] comme la synecdoque du peuple, qu'il définit en termes de *populus*, c'est-à-dire comme peuple renvoyant à la cité unifiée sans exclusive, et non en termes de *plebs*, de plèbe, cette seconde acception désignant le « bas peuple » et reposant sur les principes de différenciation et de hiérarchisation. […] Une double métaphore, présente sous sa plume, caractérise le type idéal du public-populus pour le T.N.P.: la métaphore ontologique du corps politique et la métaphore de la sphère publique littéraire[151].

[145] Sophie Lucet, « Mémoires et pouvoirs du spectateur », *Théâtr(e)public, Penser le spectateur*, numéro 208, *op. cit.,* p. 99.

[146] Jean Vilar, « Petit manifeste de Suresnes » (1951), in *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 147.

[147] Sophie Lucet, « Mémoires et pouvoirs du spectateur », *Théâtr(e)public, Penser le spectateur*, numéro 208, *op. cit.,* p. 99.

[148] Si, d'ailleurs, plusieurs fois, plusieurs commentateurs ont fait référence à l'action de Vilar en direction de la formation de *son* public, il est bon d'ajouter que Fleury met dans son juste contexte cette volonté de formation, à savoir celui de la création d'un public à même d'exercer un « contre-pouvoir » face aux « critiques critiques » détenteurs de la légitimité du jugement esthétique. Cependant, cette volonté de *former* plutôt que d'entreprendre une œuvre de pédagogie en direction du public semblerait, au premier abord, en contradiction avec ce que Vilar lui-même déclare dans certains passages du *Petit manifeste de Suresnes*, comme nous le verrons plus loin, *cf. infra* 2.3.3 Comment Brecht a substitué Vilar : petit essai de philologie et de comparaison théâtrale entre « deux Shakespeare ».

[149] Pour tout approfondissement sur la figure de Gémier, nous renvoyons à l'important ouvrage de Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire,* Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2006.

[150] Laurent Fleury, *Le TNP de Vilar, op. cit.*, p. 138-143. Au sujet de la spécificité du fonctionnement du « relais militant » qui se construit autour de Vilar, grâce surtout à l'association « Amis du Théâtre populaire » mais non seulement, *cf.* Sonia Debeauvais, « Public et service public au TNP » in Abirached Robert (dir.) *La Décentralisation théâtrale*, 1. « Le premier âge 1945-1958, Arles Actes Sud, 2005, pp. 115 – 121. Sonia Debeauvais fut responsable des « relais militants, des « groupements » du TNP de l'an 1956 jusqu'en 1965. L'on peut lire son entretien paru sur la revue *Cassandre*, n°6, juillet-août 1996, disponible aussi en ligne : http://www.horschamp.org/spip.php?article1202 [consulté le 30 novembre 2016] et celui donné à Olivier Neveux, « La relation avec le public », *Théâtre/Public*, n° 231, janvier 2019.

[151] Extrait d'une intervention de Laurent Fleury lors du colloque *Le(s) public(s) : politiques publiques et équipements culturels,* tenue à Paris le 28, 29 et 30 novembre 2002 avec par titre : « Retour sur les origines : le modèle du T.N.P. de Jean Vilar », pp. 2 -3, disponible en ligne à l'adresse : http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/fleury.pdf [consulté en ligne le 21 mars 2017]. Maintenant contenu dans Laurent Fleury, « Retour sur les origines : le modèle du TNP de Jean Vilar », in Olivier Donnat (dir.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 123-138.

C'est exactement dans cette définition du public populaire que réside la contestation de ce nouveau modèle avancée par Sartre et par une partie de la rédaction de la revue *Théâtre Populaire*. À ce sujet, l'analyse de Bérénice Hamidi-Kim, opposant à ce « théâtre politique œcuménique » et « ontologiquement politique » un autre « théâtre politique sous conditions de combat révolutionnaire » est particulièrement pertinente[152]. Il importe toutefois de souligner que c'est dans le contexte de cette fin des années 1950, marquée par la Guerre froide et, dans le milieu du théâtre en France, par la découverte de Brecht, que cet affrontement se produit entre deux formes de « théâtre politique » et deux conceptions de politique théâtrale. L'universalisme républicain de Vilar doit combattre, d'une part, un théâtre bourgeois, accusé de diviser le public en classes en faveur de la classe dominante – seule patronne de la culture nationale – et, d'autre part, une idée de théâtre d'inspiration marxiste, visant à exploiter les divisions au sein de la société afin qu'éclatent les contradictions de la société capitaliste. Dans cette conjoncture, Vilar ne peut pas rester en deçà de « certaines querelles[153] ». Son idée d'assembler, de constituer et d'unir[154] un *populus* se heurte avec les conflits grandissants et douloureux qui naissent dans la société française d'après-guerre et qui portent une partie de la critique dramatique française à délaisser le modèle civique du TNP. Le NOUS du questionnaire-appel devient en somme de plus en plus élément de discussion et de contrastes.

En 1957, au vu des deux extraits précédemment cités, force est de constater la position contradictoire de Planchon au sein de cette polémique entre deux conceptions d'un théâtre et d'un public populaires. Il semble se vouloir héritier du modèle de théâtre populaire que Vilar est en train de reconstituer à Chaillot, mais, dans le même temps, il est proche de ceux qui critiquent ce même modèle, au point qu'André Gisselbrecht[155] ne peut que saluer ce théâtre comme « le seul à se vouloir populaire[156] » en France. Manifestement, la définition de *populaire* avec laquelle ce rédacteur désigne le Théâtre de la Cité n'est pas la même que celle employée par Vilar.

Grâce au travail de Bataillon, nous pouvons lire le programme rédigé par Planchon destiné à convaincre le conseil municipal de Villeurbanne de sa candidature[157]. Encore une fois, si nous y retrouvons des stratégies de communication proches de celles adoptées par Vilar, un de ces points s'en distingue : « Les dimensions du théâtre permettront de poursuivre les expériences du *théâtre*

[152] *Les Cités du théâtre politique en France*, *op*. *cit*.
[153] *Ibidem*, *Petit manifeste de Suresnes*, *op*. *cit*., p. 145.
[154] *Ibidem*.
[155] Germaniste, marxiste et membre du PCF.
[156] « *Henry IV* de William Shakespeare », *Théâtre Populaire*, numéro 28, janvier 1958.
[157] *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 15.

épique, forme qui semble actuellement le mieux convenir à une large audience[158]. » La référence au théâtre épique, selon Planchon la forme de théâtre la plus apte à s'adresser à une vaste communauté, est aussi intéressante que celle aux dimensions spatiales de la salle de Villeurbanne. En effet, ce vieux théâtre d'opérette possède des dimensions gigantesques similaires à celles du Palais de Chaillot. Là où Vilar, en raison de l'emplacement son théâtre parisien, doit chercher un public ouvrier, à Villeurbanne Planchon met en place, comme nous l'avons vu, des méthodes spécifiques de prospection et de prises de contact avec un public populaire-prolétaire qui vit le même quartier où le Théâtre de la Cité est installé. De plus, face au conseil municipal, il n'hésite pas à déclarer que la « forme épique » qu'il veut poursuivre est un gage de la possibilité d'atteindre la masse du public. Lorsque, en cette année 1957, Planchon s'adresse donc à l'assise potentielle de Villeurbanne, il espère probablement s'adresser aussi, voire surtout, à son « public cible », les ouvriers. Lisons, enfin, comment il formule l'une des premières prises de contact avec son « assise » :

> Attention ! Ce questionnaire vous donne droit à une place gratuite
> La presse vous a informé de l'orientation nouvelle du théâtre de Villeurbanne. Roger Planchon en assure désormais la direction. Le Théâtre de la Cité est né. Sans votre concours, ce ne sera pas un théâtre populaire. Cette expérience unique en France ne réussira pas sans l'appui des travailleurs. C'est donc à vous tous militants syndicalistes, délégués culturels, ouvriers, employés et artisans, cadres et ingénieurs, que ce questionnaire s'adresse. Pour que vive un théâtre populaire, il est nécessaire que ses animateurs connaissent vos exigences[159].

Il importe de souligner tout de suite que, superficiellement, cet appel-questionnaire reprend la même modalité mise en pratique par Vilar en 1952. Le ton de cet appel, cependant, est différent. Si l'appel du TNP était centré sur un NOUS majuscule, rassemblant toutes les classes sociales de la République, ce que nous remarquons le plus dans celui de Planchon c'est la recherche d'un « appui (auprès des) travailleurs », invités à participer à une expérience unique en France : faire un théâtre populaire auprès d'une population qui s'approche de la notion de peuple-*plebs*[160], sans la connotation « péjorative dont on affecte [c]e mot[161] ». La notion de peuple chez Planchon n'est plus celle de Vilar. Le peuple-*plebs* de Planchon est avant tout celui des « militants syndicalistes, délégués culturels, ouvriers », puis viennent les « employés et artisans », la petite bourgeoisie, et juste en dernier les « cadres », les « ingénieurs ». C'est une véritable hiérarchisation : les prolétaires d'abord, ensuite la classe moyenne, enfin les dirigeants. Le public qu'il veut, qu'il doit atteindre est un public populaire et prolétarien, et c'est auprès de ceux-ci qu'il cherche un soutien. Dans ces paroles nous pouvons aussi lire l'exigence, la volonté, le désir de s'adresser à ce public qui n'est pas encore considéré en tant que public réel mais bien comme public potentiel, voire

[158] *Ibidem.* Souligné dans le texte.
[159] Document conservé à la BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (122)
[160] Laurent Fleury, « Retour sur les origines : le modèle du T.N.P. de Jean Vilar », *op. cit.*
[161] Éditorial du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, numéro 6, *op. cit.*

même de le chérir avec la promesse de gagner une place gratuite s'ils répondent à ce questionnaire[162].

Si cette hiérarchisation inversée nous permet de mettre en évidence la divergence d'avec la vision de Vilar, l'appel à toute une communauté et la volonté d'engager cette même communauté dans une entreprise artistique institutionnelle ou en voie d'institutionnalisation, nous en montre, en même temps, l'affinité. Marion Denizot a, d'ailleurs, déjà souligné cette affinité : « Le projet [de Planchon] s'inspire explicitement du TNP et se revendique du service public, tel que Jean Vilar le défend depuis sa nomination par Jeanne Laurent à la direction de la salle de Chaillot[163] », les contacts directs qu'il a eus avec l'administrateur de Vilar, Jean Rouvet, l'attestent de manière explicite[164]. Le but de Planchon est *de facto* de fonder un TNP de province. Pour ce faire, pourtant, il est obligé de changer ses stratégies en fonction de la communauté à laquelle il adresse son projet. Au-delà d'une constatation objective des possibilités et des risques offerts par ce défi, la démarche artistique de Planchon est en outre différente par rapport à celle du maître parisien. Enfin,

[162] À ce propos, remarquons aussi que ce questionnaire-appel n'est pas le seul que la troupe soumet à son public potentiel. Le fonds Planchon, en effet, conserve aussi le tout premier questionnaire adressé au public du Théâtre de la Cité ainsi que ses réponses, *cf.* fond Planchon, BnF, ASP, 4-COL-112, section non encore inventoriée, boîte cauchard 550. Dans ce document, il est demandé au public d'indiquer quelles pièces ils auraient voulu voir représentées, si c'était leur première fois au théâtre ou encore si le prix des places était trop élevé. Or, il est intéressant de souligner que les réponses montrent en effet une certaine préférence envers les œuvres de Shakespeare, même si celle qui obtient le plus de suffrages c'est *Roméo et Juliette* et non pas le *Henry IV* que Planchon avait décidé de mettre en scène dès l'été 1957. Quoiqu'il en soit, un premier regard à ce premier outil de prospection nous dit aussi que plusieurs spectateurs, ayant répondu au questionnaire, se plaignent de ne pas avoir en effet pu accéder à une place gratuite. Il est clair qu'une telle mesure n'aurait pas été financièrement tolérable si vraiment à toutes les centaines de spectateurs ayant répondu une place gratuite avait été offerte. Il faut enfin signaler que la grande majorité des réponses proviennent d'un public étudiant, rares sont les questionnaires où il est marqué comme profession « employé de bureau » ou « employé dans une usine ». L'appel que nous trouvons dans le document précédemment mentionné est en tout cas le même.

[163] Article de Marion Denizot, « Roger Planchon : héritier et / ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire ? » paru dans « L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales », n° 49, printemps 2011, p. 33-51.

[164] Les rapports entre Roger Planchon et Jean Vilar sont des rapports étroits dès le tout début de l' « aventure villeurbannaise ». Dans le fonds Planchon, nous pouvons lire la correspondance entre Roger Planchon et Jean Rouvet, administrateur auprès du TNP de Vilar et coordinateur des rapports entre l'institution TNP et son public. Sonia Debauvais dit que : « […] c'est grâce à lui que sont inventées, dès les premiers mois du TNP à Chaillot, et perfectionnées progressivement par la suite, des nouvelles formes d'accueil du public. » (Sonia Debeauvais, « Public et service public au TNP », *op. cit.*, p. 116). Sous la 4-COL 112 (20), « correspondance entre Roger Planchon et Jean Rouvet », sont conservées deux lettres entre Planchon et Rouvet. La première, de Planchon à Rouvet, date du 15 mars 1957. Planchon informe Rouvet qu'il n'y a plus d'obstacles à sa nomination à la tête du Théâtre municipal de Villeurbanne, et il lui annonce qu'il viendra à Paris pour « examiner les possibilités des représentations du TNP à Villeurbanne, ce qui serait effectivement une très bonne chose pour l'orientation que nous voulons donner à cette salle » (Roger Planchon, Lettre à Jean Rouvet, 15 mars 1957). Ensuite, le « quasi » néo-directeur du Théâtre de la Cité lui demande comment « fonctionne » le TNP : il voudrait savoir, plus dans les détails, quelle est : « la constitution organique du personnel administratif du TNP, comment le travail administratif se subdivise et comment les différents services sont coordonnés ainsi que les détails sur chaque poste » (*Ibidem*). Rouvet lui répond le 20 mars 1957. L'administrateur du TNP se réjouit, « plus qu'aucun autre », de la solution trouvée pour Villeurbanne, mais, vu qu'il n'y a aucun document précis intitulé « constitution du personnel administratif » au TNP, Rouvet s'offre de lui parler du fonctionnement du TNP oralement, lors du prochain passage à Paris de Planchon. Le ton de ces échanges est franc et ouvert, Rouvet montre tout son intérêt pour l'entreprise de Planchon et il est prêt à lui fournir un soutien concret. Ce qui confirme l'importance et l'estime dont Planchon jouit auprès de grandes personnalités du monde du théâtre français des années 1950-1960, mais aussi du vif intérêt de Planchon envers la *fabrique* du TNP. Cependant, l'espoir de Planchon de pouvoir organiser des tournées du TNP à Villeurbanne ne se réalisera pas.

l'influence de Brecht est lourde de conséquences et cette hiérarchisation est probablement une preuve et de la volonté et du besoin du Théâtre de la Cité de *former* un public nouveau. L'on pourrait synthétiser que la nature du mode d'œuvrer que ce metteur en scène et sa compagnie sont en train de développer, conjointement à la conjoncture dans laquelle ils se trouvent, les porte à reprendre et à s'approprier les *innovations* mises en place à Chaillot par Vilar.

Cependant, l'influence de la *praxis* marxiste de Brecht et du Berliner Ensemble sur le Théâtre de la Cité en ces années est indéniable : pour Planchon la pratique opératoire concrète du dramaturge d'Augsbourg et sa leçon esthétique priment sur le contenu idéologique de son œuvre. En ce sens, si à maintes reprises Planchon affirme vouloir former, instruire, voire éduquer son public, cette nécessité est aussi à interpréter pour des raisons éminemment pratiques et, dans le meilleur sens du mot, de « propagande ». Mais propagande artistique au lieu que politique. C'est aussi sous cette lumière que nous pouvons mieux comprendre la volonté de Planchon de faire un *théâtre populaire* personnel, qui l'éloigne à la fois d'une conception rigidement marxiste du théâtre et de celle de Jean Vilar. Cependant, la contradiction de vouloir poursuivre des recherches esthétiques *innovantes*, se réapproprier les *innovations* introduites par Vilar en matière de politique du public, tout en les déclinant dans un sens politiquement plus situé, semble structurer le naissant Théâtre de la Cité.

Pour clore cette première réflexion autour de la place du public dans cette *Cité*, il est significatif de lire un témoignage du directeur de la Comédie de Saint-Etienne à ce sujet. Jean Dasté, dans les pages de son *Voyage d'un comédien*, revient *a posteriori* sur son rapport avec le Théâtre de la Cité et avec les nouvelles pratiques y introduites, soulignant que

> [l]a présence de l'équipe de Roger Planchon était pour [sa troupe] un stimulant, mais aussi une concurrence (Saint-Etienne est à soixante kilomètres de Lyon). […] Il fallait d'autre part adopter un style de représentation nouveau, en gardant [leur] personnalité. La publicité, les visites auprès des collectivités prenaient de plus en plus d'importance; l'organisation des abonnements à Saint-Etienne même, où [ils avaient] décidé de jouer dix ou quinze jours de suite chaque spectacle, dès lors [qu'ils disposaient] d'un théâtre, tout cela demandait, dans l'administration, un personnel en partie renouvelé et plus nombreux[165].

Ce qui est remarquable dans cette affirmation, et que Marjorie Glas au passage évoque dans sa thèse[166], c'est que le mode d'œuvrer de cette *Cité* semble avoir eu une influence dans le fonctionnement d'une entreprise de service public bien plus ancienne et venant d'une tradition, celle de Copeau, sans doute très solide. La façon de concevoir la relation à un public et à un territoire, de prendre contact avec un public cible et d'organiser tous les aspects du travail théâtral

[165] Jean Dasté, *Voyage d'un comédien,* éditions Stock, coll. Théâtre Ouvert, Paris, 1977, p. 61.
[166] Marjorie Glas, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré : socio-histoire du théâtre public français 1945-1990,* thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS, sous la direction de Gérard Noiriel, soutenue le 6 décembre 2016.

propres au Théâtre de la Cité influence la Comédie de Saint-Étienne, selon Dasté lui-même. En effet, « [l]a publicité [et] les visites auprès des collectivités » sont des activités qui font la spécificité de la modalité de prospection du public propre à la troupe dirigée par Planchon et que la troupe de Dasté ne peut pas ignorer. En outre, la durée et les modalités des exploitations des productions paraissent avoir subi l'influence des modalités mises en pratique à Villeurbanne.

Cependant, dans ce témoignage, ce qui frappe le plus le lecteur, c'est la référence à un « style de représentation nouveau » qui aurait obligé la Comédie de Saint-Étienne à évoluer sous l'impulsion de la nouvelle *praxis* que Planchon aurait introduite. En ce sens, au risque d'anticiper des arguments qu'il faudra mettre en évidence plus loin, les mots de Dasté permettent de mettre en évidence l'importance de la qualité surtout esthétique du travail de Planchon. Dans le passage initial de cette citation, cet aspect de l'influence du Théâtre de la Cité est mis en évidence avec clarté. Dasté y affirme :

> J'ai beaucoup admiré [les] spectacles [de Planchon], en particulier son *Henri IV* de Shakespeare, son *Tartuffe*. L'apport des très beaux décors de René Allio était considérable. Décors « en mouvement » : inspirés au début par ceux du Berliner Ensemble de Bertolt Brecht, leur rôle différait de celui des décors habituels. Planchon fut regardé à juste titre par les critiques importants (lyonnais et parisiens) comme le jeune grand rénovateur de la mise en scène. […] L'admiration qu'il suscita influença les jeunes réalisateurs, en particulier dans les Centres dramatiques. [167]

L'affirmation de Dasté incite à un questionnement autour de la pratique opératoire concrète de ce metteur en scène, à analyser sa spécificité et éventuellement son influence sur une génération de femmes et d'hommes de théâtre. C'est pour cette raison que notre enquête doit se concentrer sur la *praxis* de ce metteur en scène et, plus tard, de cet auteur de théâtre, tout particulièrement car c'est à Villeurbanne que Planchon peut « poursuivre les expériences du *théâtre épique* » avec un outil et des moyens qui commencent à être à la hauteur de cette ambition.

Pour ce faire, il est préalablement nécessaire de porter notre attention sur la première tournée de la troupe dirigée par Planchon à Paris, laquelle aurait risqué de rendre vain l'effort pour atteindre Villeurbanne, son théâtre municipal et son public.

[167] Jean Dasté, *Voyage d'un comédien, op. cit.*, p. 61.

II.1.2 Jeu d'équilibristes entre Paris et la province sur toile de fond de guerre froide : *Paolo Paoli*

> CLAUDE OLIVIER : D'ores et déjà, sans présager de l'accueil qui sera fait à votre pièce, on peut dire que sa présentation au Vieux-Colombier est attendue comme un des événements marquants de la saison théâtrale.
> ARTHUR ADAMOV : Il semble, en effet, que beaucoup de gens s'y intéressent. Depuis quelques jours déjà des salles entières ont été louées, notamment par des associations culturelles d'entreprises, et de nombreux groupements sont venus nous demander de les faire bénéficier des tarifs réduits consentis aux collectivités. Rien ne pouvait me faire plus plaisir, et j'espère que cela va continuer car un tel public – on le sait mieux depuis quelques années, surtout grâce à Vilar – est précieux[168].

Ainsi, à quelques jours de la tournée parisienne de son nouveau spectacle, le « professeur sauvage[169] » Adamov présente sur les pages de la revue du PCF sa nouvelle pièce, *Paolo-Paoli*, œuvre marquant son adhésion à l'idéologie marxiste-léniniste[170] et sa « conversion » à une écriture théâtrale profondément influencée par Brecht. Voici une première raison, la plus évidente peut-être, pour laquelle cette pièce est centrale à l'intérieur de l'évolution de cet écrivain – ou, mieux, à l'intérieur de l'histoire des reniements successifs de soi-même[171] qui ponctuent la totalité de son œuvre. D'un autre point de vue, l'histoire des représentations de cette pièce, très peu commentée et rarement analysée, semble être particulièrement révélatrice du contexte de profond renouveau du théâtre qui traverse cette époque. Certes, comme nous l'avons dit, les positions les plus « avancées » des rédacteurs de *Théâtre populaire*, Barthes et Dort les premiers, ne peuvent que se distinguer d'avec l'idéal de Vilar. Il ne faut tout de même pas oublier que la très forte polarisation en deux camps opposés – communiste (ou non anticommuniste) et farouchement anticommuniste – marque en profondeur la société française en ces années de Guerre Froide[172]. Pour partie en conséquence de la profonde division qui traverse la société française d'après-guerre, les critiques dramatiques hostiles à Vilar et à son idée civique du théâtre public sont les mêmes ennemis que la

[168] Interview d'Arthur Adamov à Claude Olivier, *Les Lettres françaises* 16 janvier 1958, in Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p. 55.
[169] Michel Bataillon, « Un professeur sauvage », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, « Un professeur sauvage », *Les cahiers de la Comédie française*, n. 26, hiver 1997 – 1998, p. 50-59.
[170] « J'ai compris enfin (mieux vaut tard que jamais) qu'une œuvre d'art, et surtout une pièce de théâtre, n'acquiert de réalité que si elle se place dans un contexte social défini, si sa révolution formelle se relie à une révolution interne. Je ne crois plus à cette avant-garde trompeuse qui utilise sans doute des techniques neuves mais qui oublie que ces techniques neuves sont nulles et non avenues si l'auteur ne se met pas au service d'une idéologie ; et naturellement pas n'importe quelle idéologie, mais, par exemple, du marxisme-léninisme, pour nommer les choses par leur nom. » (Arthur Adamov, « Présentation du programme de *Paolo Paoli* au Städtisches Theater, Leipzig », in *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 93. Cité aussi par Marco Consolini, « L'Avenir d'un pestiféré », *Europe*, *Roland Dubillard-Arthur Adamov*, n° 1065-1066, janvier-février 2018, p. 267).
[171] *Cf.* Marco Consolini, « Le Ping-Pong ou les choses nommées par leur nom », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°26, hiver 1997-1998, p. 44-49.
[172] Comme l'a très bien dit Bataillon : « Dans cette fin d'année cinquante, où la France s'enlise et se déshonore en Algérie et où la IV[e] République vit ses dernières heures, tout est chose politique, à fleur de peau. *Paolo Paoli*, par exemple, devient un terrain d'exercice pour les forces antagonistes. » (Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume I, *op. cit.* p. 253).

jeune génération de critiques et d'auteurs, autour de la revue dirigée par Voisin, n'a jamais eu de cesse de dénoncer. Aucun étonnement, donc, si Adamov se réfère à Vilar et à son *innovation* dans les méthodes de prospection d'« un tel public » pour présenter la deuxième manche de la « bataille[173] » théâtrale qui le verra, pour un moment, consacré en tant qu'auteur engagé.

En réalité, la référence à Vilar masque peut-être que cette tournée parisienne est massivement soutenue par des comités d'entreprises, par la CGT et par le PCF, s'inscrivant ainsi pleinement dans la problématique de la recherche d'un « nouveau public » pour affirmer une nouvelle dramaturgie[174]. Dans le même temps, cet événement, présenté dans les pages des *Lettres françaises*, devrait s'inscrire dans le contexte d'une révolution à l'intérieur de la pratique et de la fonction de la critique dramatique impulsée, voire théorisée, par une partie des rédacteurs de cette revue – et qui demeure le principal mérite, parmi d'autres, des résultats des batailles de *Théâtre populaire*[175]. En effet, Adamov, déclarant que « [l]es organisations syndicales, de jeunesse et les groupements progressistes ont « marché » [et que] C'est la première fois que le « système » Kemp-Gautier […] craque partiellement[176] », semble lui-même suggérer aussi cette piste pour s'interroger plus en profondeur sur cette œuvre et sur le contexte de sa production. En somme, l'importance de *l'éblouissement* produit par la « *praxis* Brecht-Berliner Ensemble » aussi sur Adamov, une analyse soucieuse de mettre en lumière l'œuvre de cet auteur permettrait peut-être de mieux évaluer le partiel succès de cette pièce dans ce contexte.

Pour ce qui concerne notre enquête sur Roger Planchon et sur *ses* compagnies, cependant, il vaudra mieux restreindre notre discours à une brève présentation de la spécificité de la pièce et de l'importance de cette réalisation pour Planchon et sa compagnie. Il s'agira d'introduire l'un des

---

[173] *Cf.* Bernard Dort, « Paolo Paoli, ou une dernière bataille », *Cahiers de la Comédie Française*, 7, printemps 1993, p. 27-30.

[174] À cet égard, l'on peut bien s'interroger sur les raisons qui ont porté Patricia Deveux à ne pas inclure cette œuvre et cette réalisation dans son article « Le théâtre communiste durant la Guerre froide », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 44 n° 1, Janvier-mars 1997. p. 86-108. Une des raisons possibles de cette exclusion pourrait être le fait que la dramaturgie « brechtienne » d'Adamov n'est certes pas conforme avec l'esthétique zdanovienne prônée par le parti en ces années, et défendue en ces années par Roger Vailland, *cf. L'Expérience du drame*, Paris, Corrêa, 1953. L'immense soutien de la presse communiste envers cet événement théâtral devrait remettre cette œuvre d'Adamov au centre d'une réflexion autour des liens entre engagement directement politique et quête d'un renouveau dramaturgique et scénique.

[175] Selon Marco Consolini, le cas de cette revue est symptomatique de l'importance de l'« instrument revue » « en tant qu'« œuvre créatrice collective de dépassement », comme la définit Maurice Blanchot, [instrument] intimement lié à l'émergence d'un nouveau discours critique sur le théâtre, et [qui] ne peut être dissocié de l'autonomisation du fait scénique qui se produit avec l'affirmation progressive de la mise en scène moderne au XX^{e} siècle » (Marco Consolini, « Le rôle de la revue dans l'évolution de la critique dramatique au XX^{e} siècle : Le cas de *Choses de théâtre* », in Marion Chenetier-Alev, et Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique : Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^{e}-XXI^{e} siècles*, Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2013, p. 99-120, en ligne : http://books.openedition.org/pufr/7531, consulté le 30 juin 2020). *Article déjà cité in cf. infra* I.5 La revue Théâtre Populaire et Planchon : prémices d'une relation passionnée.

[176] Arthur Adamov, « Quand les critiques sont dans la pièce. Entretien sur *Paolo Paoli* », *La Nouvelle critique*, n° 94, mars 1958, in *Ici et maintenant, op. cit.*, p. 92.

effets « d'une utopie qui, au-delà des excès manichéens qui apparaissent aujourd'hui à la lecture des proclamations de *Théâtre populaire,* a eu un incontestable pouvoir de rajeunissement du théâtre français[177] ».

Cette pièce, qui même dans son titre rappelle directement le personnage de Galileo Galilei tel que Brecht l'a présenté, est une critique radicale et féroce de la société française à l'aube de la Première guerre mondiale. Adamov donne vie à une œuvre qui est une « comédie frivole », s'achevant en « tragédie historique[178] ». Les personnages ne sont plus peints de façon abstraite, mais comme représentants de leur classe sociale particulière. Il n'est plus question de décrire une intrigue principale qui est démêlée au cours de la représentation. Au contraire, l'œuvre se structure autour d'« un tissu d'histoires que l'Histoire, peu à peu, imprègne[179] ». Enfin, à la différence du *Ping-pong*[180], ici l'écriture dramatique « nomme les choses par leur nom » : l'aliénation est démasquée en tant que résultat des intérêts de classe de chacun des personnages agissant sur scène. De plus, cette pièce convoque sur le plateau les objets et les signifiants qui par eux-mêmes engendreront le processus de démystification de la mauvaise foi des uns, ou de l'*aveuglement* des autres. En outre, l'ancrage dans l'Histoire française, avec un décalage bien mesuré par rapport à la contemporanéité, est un autre moyen pour Adamov d'adapter le théâtre épique brechtien en France. Sans trop approfondir, maintenant, cet aspect de la pièce, lisons cette analyse d'Adamov du Lehrstück de Brecht le plus célèbre en France :

> *L'Exception et la Règle* ne se situe pas en un temps et en un lieu donnés ; elle n'est donc pas, à proprement parler, une pièce historique. Mais je crois, pour ma part, que l'on ne risque pas de rendre moins probante la démonstration – au contraire – en situant l'action à une époque précise de l'histoire. Cela permet en tout cas de montrer comment, au cours de quelques mois, de

[177] Marco Consolini, « Le Ping-Pong ou les choses nommées par leur nom », *op. cit.*, p. 48.
[178] Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.*, p. 248
[179] *Ibidem*, p. 248.
[180] Où la « machine à sous » – centre, *objet* et moteur des situations de cette œuvre – catalysait les trajectoires de chacun des personnages de la pièce engendrant des « situations de langages »: « Or le billiard électrique du Ping-Pong ne symbolise rien du tout; il n'exprime pas, il produit, c'est un objet littéral dont la fonction est d'engendrer, par son objectivité même, des situations. Mais ici encore, notre critique est blousée, dans sa soif de profondeur: ces situations ne sont pas psychologiques, ce sont essentiellement des situations de langage. C'est là une réalité dramatique qu'il faudra bien finir par admettre à côté du vieil arsenal des intrigues, actions, personnages, conflits et autres éléments du théâtre classique. *Le Ping-Pong* est un réseau, magistralement monté, de situations de langage. Qu'est-ce qu'une situation de langage? C'est une configuration de paroles, propre à engendrer des rapports à première vue psychologiques, non point tant faux que transis dans la compromission même d'un langage antérieur. Et c'est ce transissement qui, finalement, anéantit la psychologie. Parodier le langage d'une classe ou d'un caractère, c'est encore disposer d'une certaine distance, jouir en propriétaire d'une certaine authenticité (vertu chérie de la psychologie). Mais si ce langage emprunté est général, situé toujours un peu en deçà de la caricature, et recouvrant toute la surface de la pièce d'une pression diverse, mais sans aucune fissure par où quelque cri, quelque parole inventée puisse sortir, alors les rapports humains, en dépit de leur dynamisme apparent, sont comme vitrifiés, sans cesse déviés par une sorte de réfraction verbale, et le problème de leur « authenticité » disparaît comme un beau (et faux) rêve. » (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, [1957] 2002, p. 83).

> quelques années, et selon qu'elle est présentée par telle ou telle catégorie d'hommes, l'argumentation trompeuse peut changer, s'altérer, s'inverser même[181].

Même si cette analyse de la nature de cette « pièce didactique » et de son fonctionnement n'est pas très précise[182], dans ce passage de l'article qui peut être considéré comme le manifeste de la « conversion » de cet auteur, nous retrouvons déjà la voie qu'Adamov est en train de suivre pour transformer son théâtre. Pour cet écrivain, il ne s'agit nullement, en tout cas, de reconstituer philologiquement la genèse des œuvres de Brecht, mais d'en saisir le contenu profond, le transposer dans le contexte français et le traduire sur scène.

Comme l'a synthétisé *a posteriori* Dort, en ces années le groupe d'artistes se réunissant autour de *Théâtre populaire* est en train d'explorer « la possibilité d'une nouvelle dramaturgie historique française[183] ». Voici évoquée, sous la plume de Dort, la « véritable bataille » qui se joue avec la représentation de cette pièce : la possibilité d'*inventer* une « dramaturgie historique » de tendance marxiste mais à même de revoir les thèses de Marx sur le théâtre[184], en les intégrant avec la méthode de représentation dialectique à apprendre auprès de Brecht[185].

En prenant en considération la fable de la pièce, nous pouvons percevoir la nature de cette œuvre :

> *Paolo-Paoli* est une sorte de vaudeville où un commerçant entomologiste (Paolo Paoli), un industriel franc-maçon (Florent Hulot-Vasseur) et un jésuite (Saulnier) mènent une lutte acharnée pour la défense de leurs intérêts dans le commerce des plumes et des papillons, passant

[181] Arthur Adamov, « Théâtre, Argent et politique », *Théâtre Populaire*, mars 1956, contenu dans Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 34.

[182] En effet, comme nous l'avons déjà évoqué (*cf. supra* 1.4 Dans les années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre père ou un maître d'atelier ?) non seulement, d'une part, la connaissance de la réelle genèse des œuvres de Brecht à l'intérieur de l'évolution dialectique de cet auteur et metteur en scène était encore fragmentaire ; mais, d'autre part, la fonction même des *Lehrstücke*, œuvres didactiques et collectives, à jouer en brisant la séparation entre public et acteurs afin que chacun puisse s'entraîner à l'exercice de la dialectique matérialiste, était inconnue. *Cf.* Bertolt Brecht, « Note sur les pièces didactiques », in *Théâtre Epique, théâtre dialectique*, « Cette dénomination (*Leherstücke*) ne vaut que pour des pièces qui sont instructives pour ceux qui les jouent. Elles n'ont donc pas besoin de public », p. 54-55.

[183] Bernard Dort, « Paolo Paoli, ou une dernière bataille », *op. cit.*, p. 30.

[184] Nous faisons référence aux célèbres remarques, de Marx d'abord, d'Engels ensuite, à la tragédie historique de Jacques Lassalle *Franz von Sickingen*, qui ont été l'une des bases à partir desquels les critiques marxistes, Lukàcs le premier, ont construit une théorie de la littérature et du théâtre cohérente avec le dogme jdanovien, avec la *diamat* et prônant la naissance d'une *tendance* littéraire suivant les canons du réalisme socialiste, *cf.* Karl Marx, Friedrich Engels, *Correspondance*, tome V, lettre de Marx à Lassalle du 19 avril 1959, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 302-305 et *ibidem*, lettre d'Engels à Lassalle du 18 mai 1859, p. 320-327. Comme nous le verrons plus loin, Barthes dépasse, grâce à Brecht, cette vision de la tragédie mais, surtout, de l'Histoire inhérente à la lecture de Marx et d'Engels du *Franz von Sickingen*. Les réflexions du philosophe hongrois György Lukács ont cependant le mérite d'analyser en profondeur les considérations théoriques de Marx et d'Engels, en mettant en lumière l'appréhension de ces deux philosophes envers l'art et l'esthétique dans leur propre contexte historique. Pour une critique et une analyse lucide des positions de Lukàcs, *cf.* l'Introduction de Cesare Cases à l'édition italienne de l'ouvrage *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, *Il Marxismo e la critica letteraria*, Turin, Einaudi, [1953] 1964. P. 7-12.

[185] Nous renvoyons au compte rendu de la conférence de presse de la première venue du Berliner Ensemble à Paris synthétisée par Emile Copfermann, dans *Le Théâtre populaire, pourquoi ?, op. cit.*, que nous avons déjà cité dans *cf. supra* À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?

> d'alliances en trahisons par des trocs qui révèlent les intérêts de classe de leurs commerces apparemment inoffensifs[186].

En douze tableaux, Adamov met en scène une œuvre de dénonciation sociale, une œuvre historique mais soutenue par une intrigue simple, qui devra présenter au public les fautes de ses protagonistes aussi bien que leur évolution afin de démystifier leurs attitudes. De plus, cette dramaturgie se doit d'approfondir les contradictions d'une société à un stade précis de son évolution et les contradictions des personnages à saisir « dans un contexte social [et historique] défini[187] ». En effet, en lisant la toute première présentation du sujet de cette pièce écrite par Adamov lui-même, nous pouvons immédiatement en saisir le contenu profond :

> Dans une pièce que je suis en train d'écrire, et qui se déroule de 1900, année de l'Exposition Universelle, à août 1914, j'essaie de montrer, à travers différents personnages, la continuité des intérêts, sans cesse masquée par la discontinuité des opinons. Que l'anticlérical se dresse contre le prêtre ou fasse des affaires avec lui ; que l'Angleterre soit le perfide vainqueur de Fachoda ou l'allié « cordial » ; que l'Allemagne soit l'ennemi héréditaire à combattre ou le pays de la Grande Organisation que l'on ferait bien de choisir pour modèle, les dangers qui menacent la bourgeoisie, et contre lesquels il s'agit de lutter, ne varient pas : ce sont, en l'occurrence, la puissance croissante des syndicats et le spectre de l'impôt sur le revenu[188].

Adamov ne pourrait pas être plus clair : cette pièce se doit d'exposer le vrai ennemi qu'il s'agit d'abattre pour que l'ordre social fondé sur l'exploitation d'une classe sur une autre, de l'homme par l'homme soit sans cesse sauvé. Les ennemis des protagonistes bourgeois de *Paolo Paoli*, à savoir les organisations qui essaient de renverser ou du moins de combattre le système capitaliste, ne sont pas le sujet de la pièce, mais bien l'*objet* auquel on fait constamment allusion. Le personnage positif de la pièce, le prolétaire Marpeaux (interprété par Planchon), est en effet plutôt l'objet des « trocs » d'Hulot-Vasseur, de Paoli et de l'abbé Saulnier. Mais lorsque ce personnage prolétaire prend conscience de ses intérêts de classe – et, par conséquent, disparaît de la scène – sa fiancée, Rosa, reste en revanche jusqu'à la fin au centre de l'intrigue, mais toujours comme objet de celui-ci. Cependant, s'est bien elle qui assume la fonction de moteur de l'action de la pièce et qui permettra, à la fin, au personnage de Paoli de prendre partiellement conscience de sa responsabilité et de sa faute[189].

---

[186] Marco Consolini, *Théâtre Populaire. Histoire d'une revue engagée 1953-1964*, Paris, IMEC, 1998, p. 133.

[187] « Présentation du programme de *Paolo Paoli* au Städtisches Theater, Leipzig », *op. cit.*, in *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 93

[188] Arthur Adamov, « Théâtre, Argent et politique », in *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 34. Dans ce texte, Adamov fait référence à la crise de Fachoda, durant laquelle, en l'an 1898, France et Angleterre faillirent rentrer en guerre pour des raisons liées à l'hégémonie coloniale en Afrique. En réalité, cette confrontation, diplomatique plutôt que militaire, portera les deux puissances vers un rapide apaisement des relations binationales, voire à l'« Entente cordiale » qui sera enfin signée le 8 avril 1904.

[189] « Ainsi je ne m'identifie pas à Paolo, le personnage principal, qui est loin de prendre une conscience générale des événements. […] S'il devient si acharné contre le richissime plumassier anticlérical (qui, du reste, s'est mis à fabriquer des boutons d'uniforme) et contre l'abbé – son auxiliaire dans l'Union sacrée – c'est tout simplement parce que la guerre ruine son commerce de papillons. Si, au contraire, elle lui ouvrait des débouchés, peut-être n'aurait-il pas la même attitude.

La « discontinuité » des intérêts géopolitiques des nations européennes et celle des opinions entre les protagonistes est donc dans ce texte *à jouer* pour que la forme de cette dramaturgie la *déjoue* sur scène. Enfin, la toile de fond sur laquelle se déroule cette forme hybride entre un vaudeville-épique et une tragédie-historique devrait renvoyer indirectement à la contemporanéité de la salle[190]. Elle se doit, en outre, d'*enseigner* la marche de l'Histoire vers la catastrophe du premier conflit mondial comme la conclusion des intérêts convergents des classes bourgeoises européennes, *terminus ad quem* cette société de la « Belle Époque » ne peut que se diriger. Certes, elle doit aussi *montrer* qu'une alternative serait toujours possible, si seulement les rapports de force au sein de la société le permettaient. Cependant, ce contenu sans nul doute très politiquement situé et cette vision de l'Histoire téléologique entrent en collision avec la forme épique et brechtienne dans laquelle cette œuvre doit être présentée. Aucune parabole ne s'offre au spectateur pour qu'il en déconstruise les mécanismes, mais l'évolution parallèle de l'Histoire et de la *fabula* se doit d'amener le public à une prise de conscience objective des rapports de force au sein de la société d'hier et, surtout, d'aujourd'hui.

En étant ainsi structurée, la pièce prend alors une signification toute particulière pour les spectateurs qui le 21 mai 1957 assistent à sa toute première représentation au Théâtre de la Comédie ou pour le public parisien qui l'applaudira le 20 janvier 1958 au Théâtre du Vieux-Colombier. *Paolo Paoli* fait en effet écho à la situation politique de la France en 1957. De plus, Adamov s'en prend directement aux « jaunes », c'est-à-dire les membres des associations syndicales catholiques, souvent accusés de briser les grèves organisées par la CGT. Enfin, le dispositif scénique conçu par Planchon, son jeu et celui de ses acteurs s'attèlent à soutenir le ton double et dialectique de l'œuvre. En effet, déjà dans les didascalies d'Adamov, nous trouvons l'indication de projections qui doivent se juxtaposer à la fable en montrant la réalité historique dans laquelle se déroulent ces trocs « innocents » de plumes et d'hommes. L'intervention sur cette pièce de Planchon et de sa troupe est fidèle aux désirs d'Adamov, en la renforçant, d'une part,

Paolo, c'est la demi-conscience. » (Entretien d'Arthur Adamov avec Claude Olvier, *op. cit.*, in *Ici et maintenant*, *op. cit.* p. 52).

[190] Sans oublier que cette méthode historique est directement débitrice de la vision du drame épique de Brecht, comme nous le verrons plus dans le détail. Cette référence indirecte à l'actualité est en outre l'un des escamotages employés pour pouvoir parler de l'actualité de la France, de la guerre d'Algérie, plus tard de la découverte de l'usage de la torture dans l'armée française, thématiques qui dans le climat de la France de la fin des années 1950 auraient pu être censurées. C'est du moins ce dont Sartre, Adamov, Butor et Vailland, auxquels s'ajoutent aussi Gilles Martinet et Morvan Lebesque, discutent dans la table ronde « Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ? », *France-Observateur*, n° 405, 13 février 1958, in *Ici et maintenant, op. cit.* p. 65-73. Voir en particulier les opinions de Sartre qui, pour parler de la situation algérienne et surtout des fautes de la France, fera mettre en scène le 23 septembre 1959 sa pièce *Les Séquestrés d'Altona* dans une mise en scène de François Darbon, avec comme protagoniste Serge Reggiani, au Théâtre de la Renaissance, *cf.* Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard, 1960.

avec les projections d'images ou de journaux de l'époque et, d'autre part, en soignant l'évolution du ton de chaque dialogue qui porte le vaudeville à se précipiter dans une *quasi*-tragédie[191].

Comme Adamov lui-même l'affirme dans ses « Remarques sur la mise en scène de *Paolo Paoli* », c'est bien grâce au travail de la troupe du Théâtre de la Comédie qu'il a compris la nécessité « que sur l'écran surgissent, visibles, identifiés, nommés, les représentants du capitalisme, les visages de la responsabilité réelle[192]. » Et il ajoute, en guise de légende pour les futurs metteurs en scène : « Montrer des photographies de cette guerre affreuse et « concertée » comme Planchon le fit à Lyon, au Théâtre de la Comédie, puis à Paris. Et que la musique « s'envole » au moment où les blessés, les pieds emmaillotés (il fait froid), tombent[193]. » Pour cette « nouvelle dramaturgie historique » dont rêvent Dort, Barthes et Adamov, Planchon arrive donc à construire l'armure scénique pouvant le mieux garder et soutenir la valeur politique et la forme dialectique de cette pièce. Il sait comment jouer scéniquement avec les contrastes multiples que cette pièce hybride impose : comment faire résonner les plumes, les papillons et les boutons avec les images violentes des événements conduisant à la Première guerre mondiale. Ou, encore, comment permettre à la musique légère, de théâtre de Boulevard, d'éclairer le cynisme des dialogues.

Or, comme le souligne David Bradby, les années de collaboration entre cet auteur et ce metteur en scène

> [c]oïncident avec le moment où tous les deux subiss[ent] fortement l'influence de Brecht, et il est évident que la façon dont chacun réag[it] à Brecht dépend aussi de la réaction de l'autre. Planchon découvr[e], grâce à Adamov, l'importance à accorder aux réalités oniriques, à côtés des réalités politiques. Adamov appr[end] de Planchon l'importance de l'écriture scénique qui vient compléter l'écriture dramatique[194].

Certes, cette précieuse intuition de cet historien devrait s'appliquer à la totalité du rapport entre ces deux hommes de théâtre, sans exclure la différence profonde entre la *praxis* scénique de l'un et la *theoria* dans laquelle l'autre s'oblige. Bornons-nous à remarquer, pour l'instant, que grâce au lien profond avec Adamov, le metteur en scène et sa troupe comprennent immédiatement ce texte et son but, qui est tout à la fois politique et esthétique. Ce constat semble être essentiel pour

[191] En effet, si dans cette pièce l'on fait entrevoir le monde qui va s'ouvrir sur la tragédie du Premier conflit mondial, l'histoire racontée par Adamov s'arrête sur la prise de conscience de Rosa de son état d'aliénation et sur sa volonté, toute positive, de se battre aux côtés de son époux contre l'exploitation. Autant dire à quel point cette fable s'efforce d'être cohérente avec une vision marxiste et matérialiste de l'Histoire, pour laquelle la lutte des classes se doit, sans nul doute, de conduire à un renversement de l'ordre établi, optimisme qui semble entrer en contradiction avec la marche vers la catastrophe constamment rappelée par les projections et par la mise en scène.
[192] Arthur Adamov, « Remarques sur la mise en scène de *Paolo Paoli* », in *Ici et maintenant, op. cit.*, p. 96.
[193] *Ibidem*.
[194] David Bradby, *Le théâtre français contemporain 1940-1980*, Traduction de Françoise et Georges Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, [1984] 1990, p. 161.

comprendre à quel point cette troupe est aussi bien attentive à se mettre en dialogue avec les courants de renouvellement de son temps que soucieuse de trouver sa propre indépendance. Pourtant, si l'on en croit la critique rétrospective envers cette œuvre d'Adamov émise par Planchon, il paraît qu'assez tôt ce metteur en scène aurait pris ses distances des œuvres adamoviennes de la « conversion » au « marxisme français *à la Brecht* ». Bataillon, dans les années 1980, a en effet mis en évidence la différence entre ce metteur en scène et cet auteur dramatique :

> Dans *Paolo Paoli* Planchon avait été frappé par cette façon dont l'épiderme pouvait parler du fond. Il trouvait les plumes et les papillons choses géniales, mais en revanche, le « volontarisme » [*sic*] d'Adamov, à certains moments, l'ennuyait. Avec la dernière scène, par exemple, il joua le jeu de façon très loyale, mais sans vraiment l'aimer. Il en parla aussi avec Adamov sans jamais parvenir à le persuader que cette dernière scène n'était pas bonne[195].

Malgré la finesse avec laquelle Dort a salué « l'évolution du langage de *Paolo Paoli*[196] », il est bien difficile de nier un manque de subtilité dans la scène où le personnage éponyme démasque l'Abbé Saulnier, dénonce le militarisme de celui-ci et rétablit sur scène un peu de justice sociale, tandis que le Monde s'effondre. En effet, le développement de cette fable culmine dans une scène qui, lue avec soixante-trois ans de recul, ne perd pas sa force démonstrative, mais elle ne peut non plus cacher sa structure quelque peu linéaire, faisant écho à la conclusion codifiée des pièces de boulevard, où le méchant est condamné et la protagoniste, l'innocente, est rédimée. Toutefois, la lecture du texte de cette pièce ne peut aucunement restituer le jeu scénique conduisant le ton et la situation de l'œuvre à se transformer sous la double pression de l'intervention de la mise en scène et de l'évolution du jeu des acteurs[197].

---

[195] Michel Bataillon, « Un professeur sauvage », *op. cit.*, p. 58. Soulignons, tout de même, que ce témoignage est relaté en 1981 et d'abord recueilli dans les Actes du colloque international *Lectures d'Adamov*, Tübingen, Gunther-Narr-Verlag, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1981. Il faudrait cependant contextualiser ce témoignage, la vision du théâtre de Planchon ayant sensiblement évolué au fil des ans de cette première tournée parisienne en 1958, comme nous le verrons.

[196] Bernard Dort, « Un tournant décisif : *Paolo Paoli* », *France-Observateur*, 6 juin 1957.

[197] Ni non plus la lecture de la critique parisienne, dans sa grande majorité attentive soit à défendre l'œuvre (c'est le cas des critiques parues sur *L'Humanité*) soit à attaquer Adamov pour ses convictions ou pour ses origines, ne nous aide pas à reconstituer le jeu de ces comédiens. À propos de la violence de la critique adversaire à cette pièce et à son auteur, que l'on songe à la remarque de Gabriel Marcel, pour qui cette relecture de l'Histoire française n'est rien de plus que le symptôme du « rictus de l'apatride » dont l'auteur serait affecté pour à tel point ne pas respecter l'Histoire du pays qui l'a accueilli (*Les Nouvelles littéraires*, « Paolo Paoli », 30 janvier 1958). Que l'on lise, encore, l'opinion de Jean Vigneron, qui affirme assez clairement qu'un étranger ne devrait pas se permettre de critiquer publiquement l'Histoire de la France : « L'auteur, M. Adamian, dit Arthur Adamov, est-il l'homme qualifié pour se gausser ainsi des travers et des ridicules, pour dénoncer les vices et les crimes d'une certaine société française, nous ne le croyons pas. », *La Croix*, 21 janvier 1958. Pour ce qui concerne le jeu des acteurs de la troupe du Théâtre de la Comédie, Émile Copfermann nous livre en revanche un témoignage ainsi synthétisant les spécificités de chacun des comédiens qui ont interprété cette pièce : « L'homogénéité de la troupe s'impose. Bien sûr, Roger Planchon compose avec ce dont il dispose : la stature épaisse, terrienne d'Armand Meffre (Paolo Paoli), la frêle et minaudante beauté de Malka Ribowska (Stella), l'assurance d'Alain Mottet (Hulot-Vasseur), la psalmodie chantante du grisonnant et respectable Henri Galiardin (l'abbé Saulnier). Planchon les contraint à éviter de typer, de jouer le caractère pour la situation. Les paliers que forment les tableaux veulent chaque fois des temps nouveaux dont le comédien doit tenir compte : les personnages évoluent, changent. L'ouvrier Marpeaux (que joue Planchon à Lyon) va tantôt de la gaucherie à l'aisance dans ses rapports avec les objets usuels, moyen

Il faudrait, tout d'abord, davantage mettre en lumière que Planchon peut expérimenter à travers cette pièce des techniques de mise en scène « épiques », comme l'usage de projections, de films ou de journaux de l'époque, qui paraissent directement inspirées par la « dramaturgie sociologique » d'Erwin Piscator. Ensuite, si la tardive confession de Planchon nous livre l'image d'un acteur, certes loyal, mais quelque peu renfermé dans un rôle trop linéaire, à l'image du final de la pièce, on ne peut pour autant pas nier que la pièce d'Adamov s'attèle à développer une riche variété de tons et de styles. Dort a su restituer, par exemple, un aspect invisible à une analyse superficielle de cette œuvre, car elle

> participe à la fois de Brecht et de Tchékhov. Dans Tchékhov, les personnages subissent l'histoire dont nul ne parle explicitement: on sait seulement que c'est la fin d'un monde, et le théâtre de Tchékhov coïncide effectivement avec la fin d'un monde. Le personnage tchékhovien de *Paolo Paoli*, c'est Stella; c'est elle qui subit plus totalement l'Histoire: elle veut toujours aller en Allemagne sans jamais y arriver, comme les *trois sœurs* qui veulent toujours aller à Moscou.[198]

En soulignant un niveau plus profond de la duplicité de cette pièce, cette analyse permettrait d'étudier cette œuvre comme une tentative de sortir de la crise du drame tel que Peter Szondi venait de la définir[199]. En effet, le personnage de Stella, analysé dans cette perspective, souffre, inconsciemment, d'une aliénation toute sociale, renvoyant à l'univers politique extérieur, mais le ton et le style de sa souffrance sont intérieurs, intimes et subtils. C'est pourquoi, il se pourrait qu'une analyse plus approfondie permettrait de mieux mettre en valeur cette pièce. D'un point de vue théorique, en effet, ses personnages bourgeois glissent constamment vers une prise de conscience qui n'arrivera pourtant jamais, ou très partiellement, sans jamais atteindre pleinement, par conséquence, la conscience de leur condition, qui est tout à la fois tragique et coupable[200].

D'un autre point de vue, et presque au-delà de ce plan de lecture, l'analyse de Dort permet peut-être de saisir un aspect de la structure dramaturgique de cette œuvre, à savoir celle d'avoir, *en soi*, la possibilité de mettre en mouvement mécanismes et signifiants contre son propre langage. Autrement dit, de pouvoir être prise en tant qu'exemple imparfait d'un théâtre nouveau, mais pour

---

de se rassurer. À l'opposé, Cécile de Saint-Sauveur (Isabelle Sadoyan), grenouille de bénitier et femme d'officier, promène d'un bout à l'autre de la pièce son égale stupidité. » (Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977, p. 107-108).

[198] « Quand les critiques sont dans la pièce », table ronde avec Arthur Adamov, Roland Barthes, Bernard Dort et André Gisselbrecht, *La Nouvelle Critique*, n° 94, mars 1958, in *Ici et maintenant, op. cit.*, p. 86.

[199] Première édition de cet essai fondateur d'une nouvelle conception de la dramaturgie : *Theorie des dramatischen drama*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1956.

[200] Dans cette perspective, la remarque de Marco Consolini sur l'œuvre d'Adamov pourrait s'appliquer aussi à cette œuvre, quoiqu'en partie seulement : « Arthur Adamov, exactement comme Strindberg quand il voulait faire du naturalisme, avec ce théâtre objectif (*Mademoiselle Julie* ou *Le Père*) qui devint le théâtre subjectif par excellence, nous parle encore mieux de son âme troublée lorsqu'il s'efforce de nous expliquer sa vision de l'histoire et du monde. », « Adamov : le théâtre de la révolte impossible », in *Gli attori nel teatro universitario/Les Acteurs du théâtre universitaire*, Vito Minoia, Maria S. Horne, Jane Baldwin, Christiane Page (dir.), Urbino, Ed. Nuove Catarsi, 2010, p. 194.

cela, pour son incomplétude même, encore plus représentatif de ce que l'on veut mais qu'il est, en cette année 1957, si difficile d'obtenir. C'est dans cette perspective surtout que cette mise en scène est centrale dans le parcours de Planchon, car elle lui permet de se confronter directement avec la « dramaturgie historique française » que la plume de Dort et de Barthes sont en train de théoriser. De surcroît, grâce au *Paolo Paoli*, ce metteur en scène entame la collaboration avec René Allio, le scénographe qui l'accompagnera dans toutes ses premières mises en scène au Théâtre de la Cité et avec qui il saura établir une liaison artistique solide. Pour cette pièce, ce scénographe peut lui aussi commencer à se mettre au service de la même ambition de renouvellement dans laquelle cette troupe est engagée, et même si Adamov considère que pour cette pièce « [l]es décors ont moins d'importance qu'on ne pourrait croire », ceux d'Allio, il les définit « admirables, divers, évocateurs sans pittoresque, réalistes, sans naturalisme[201]. »

Cette dernière indication permet de saisir le travail qu'Allio accomplit aux côtés de Planchon, en arrivant à saisir la nature profonde de cette nouvelle dramaturgie qui veut moins raconter l'Histoire que se l'approprier. Ce scénographe, ami d'Adamov, avec une expérience de grandes scènes et de théâtres de poche, lui aussi ébloui par l'art du Berliner Ensemble[202], commence avec Planchon à donner forme à une *praxis* de mise en scène où la réalité doit illuminer le sens de la situation au lieu de reproduire l'environnement où se déroule l'action. S'occupant aussi de la création des costumes et des accessoires des personnages – qui pour Adamov sont le plus important dans cette pièce[203] – le début de sa collaboration avec le Théâtre de la Cité, il contribue d'une façon significative à la naissance de ce nouveau théâtre et à l'art de Planchon d'évoluer. C'est aussi grâce à son travail que, pour un moment, aux rédacteurs de *Théâtre populaire* la réponse à la *quête* d'une nouvelle forme scénique et d'une nouvelle dramaturgie paraît arriver de la pratique de Planchon et de sa troupe plutôt que de l'écriture d'Adamov ou de Vinaver. Il faudra en somme voir plus dans le détail comment, dans ce contexte, le mode d'œuvrer du Théâtre de la Cité évolue et, surtout, fait sienne l'exigence d'un profond renouveau de l'art dramatique.

Toutefois, la remarque de Walter Benjamin, pour qui il faudrait « retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique au moment du danger[204] », pourrait s'appliquer aussi bien à cette pièce profondément influencée par le matérialisme historique, qu'à l'histoire de la compagnie de Planchon aux prises avec cette représentation. Le potentiel politique de cette pièce risque en effet de faire naufrager le projet de Planchon d'obtenir la nomination au Théâtre de

[201] « Remarques sur la mise en scène de *Paolo Paoli* », *op. cit.*, p. 97.
[202] *Un défi en province*, Volume II, p. 257.
[203] *Cf.* « Remarques sur la mise en scène de *Paolo Paoli* », *op. cit.*, p. 97.
[204] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres Complète*, tome III, Paris, Gallimard, p. 431.

Villeurbanne, si soigneusement préparée, à cause du *danger* de cette pièce militante. Pierre-Aimé Touchard s'aperçoit en effet des risques que la « bataille » autour de cette œuvre pourrait apporter à l'avenir de Planchon. Comme Adamov le raconte dans son ouvrage *L'Homme et L'Enfant*[205], Touchard déconseille à Planchon de la mettre en scène. Bataillon, qui lui aussi nous raconte dans les détails cette histoire de « quasi-censure » de la pièce[206], explique que c'est Jacques Lemarchand qui la sauve, après que Planchon l'a expressément interpellé. Le critique de *Combat* la trouve merveilleuse et empêche vigoureusement toute tentative de censure. Bataillon définit l'intervention de Touchard comme un véritable chantage, ce dernier ayant réellement le pouvoir d'arrêter la marche de Planchon vers le Théâtre de la Cité. Touchard sait bien que cette pièce deviendra une arme de propagande dans les mains des communistes, et « son anticommunisme alors exacerbé par la publication du Rapport Kroutchev et l'invasion de Budapest par les chars soviétiques [207] » ne peut pas le tolérer. L'Inspecteur général des spectacles réagit donc immédiatement en saisissant cette occasion pour qu'aucune propagande marxiste ne soit faite et pour que Planchon comprenne les implications dérivantes de toute forme de solidarité envers ceux qui prônent ce genre de lectures de l'Histoire. Le fort court récit de cette tentative de censure permet de voir à quel point chaque action de renouvellement de l'art scénique soutenu par une idéologie et une volonté de renouveau aussi politique, se doit, en ces années, d'être comprise dans les contradictions de son propre contexte. En nous efforçant, en l'occurrence, de dégager de chaque « monade cristallisée[208] » tous les « à-présents » qui nous séparent d'un passé qu'il faut faire sortir du continuum d'une Histoire linéaire.

En tout cas, une fois le danger d'une censure évité, la pièce sera jouée sans que la bataille idéologique qui l'accompagne nuise à son metteur en scène. Nous pourrions même penser le contraire, puisque la presse, divisée sur l'auteur et sur le contenu de son œuvre, réserve des considérations presque toujours élogieuses au travail du Théâtre de la Comédie. Par ailleurs, les quarante représentations, à savoir trente en plus par rapport au premier contrat stipulé avec André Gintzburger[209], apportent une reconnaissance officielle à Planchon et à sa troupe.

[205] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1965, p. 128-130.
[206] *Ibidem* Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, pp. 249 -253.
[207] *Ibidem*.
[208] « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 441.
[209] *Cf.* 4-COL-112 (60,7) Paolo Paoli correspondance avec André Ginzburger (*Théâtre d'Aujourd'hui*).

II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une *praxis* en gestation

Brecht et la découverte de l'écriture scénique

La création du *Paolo Paoli* est donc un moment important dans le parcours de Planchon et de sa troupe, qui, de surcroît, a lieu au moment de la préparation et, ensuite, de l'installation à Villeurbanne du Théâtre de la Cité. Dans la *praxis* de Planchon au Théâtre de la Comédie, nous n'avions pas encore trouvé une véritable traduction, voire une appropriation de la « *praxis* Brecht-Berliner Ensemble ». Avec la mise en scène de cette dramaturgie historique adamovienne, la troupe commence en revanche à expérimenter un nouveau mode de relation avec l'œuvre écrite. Et cela non plus au service des drames de Brecht, mais bien d'une pièce d'un auteur qui œuvre pour qu'aussi en France soit reproduite cette même « révolution » découverte chez le Berliner Ensemble. Les remarques d'Adamov sur la mise en scène du Théâtre de la Comédie montrent en effet que cette troupe arrive à opérer scéniquement une démystification totale et des intérêts de classe des personnages et de l'Histoire. Enfin, avec cette expérience, Planchon semble s'approprier une modalité de mise en scène de plus en plus consciente de sa possibilité d'intervention sur l'œuvre écrite.

Or, un texte de Roland Barthes nous permet de mettre en lumière l'origine profonde de cette conscience, qui concerne davantage la mise en scène que les choix de répertoire, mais aussi dans quelle mesure l'utopie d'une « dramaturgie historique » inspirée par Marx, bien qu'échappant à tout dogmatisme et convention imposée, est la clef pour comprendre la suite du travail de Planchon avec Brecht en ces premières années au Théâtre de la Cité.

Dans un article publié en 1957 sur les pages des *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, Barthes précise un aspect central de son *éblouissement* pour l'œuvre de Brecht :

> On voit que le théâtre de Brecht n'est pas un théâtre d'historien, même marxiste : c'est un théâtre qui invite, qui oblige à l'explication, mais qui ne la divulgue pas ; qui pose avec acuité le problème de l'Histoire mais qui ne le résout pas […]. Pourtant, l'Histoire est partout, chez Brecht, mais comme un soubassement, non comme un sujet ; elle est le fondement du réel, mais la lumière dramatique éclaire ici les superstructures, les souffrances et les alibis d'hommes qui sont malheureux dans la mesure où ils ne comprennent pas l'Histoire qui les porte : car comprendre ce serait pouvoir agir[210].

Selon Barthes, Brecht en est arrivé à dépasser, ou plutôt à compléter, la vision de l'Histoire et du drame historique propre à Marx et à Engels[211]. À partir de la correspondance entre ces

[210] Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'Histoire », *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault,* décembre 1957, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, p. 231

[211] *Cf.* Karl Marx, Friedrich Engels, *Correspondance*, tome V, lettre de Marx à Lassalle du 19 avril 1859 et lettre d'Engels à Lassalle du 18 mai 1859, *op. cit,* p. 302-305 e p. 320-327.

philosophes et Lassalle, le rédacteur de *Théâtre populaire* essaie de montrer à quel point la vision marxiste de Brecht ne concerne pas simplement le contenu de son œuvre, mais bien plutôt une méthode qui en structure en profondeur la forme. Même si « chez Brecht, les masses sociales sont toujours exactement situées[212] », pour Barthes ce dramaturge « n'accomplit pas expressément l'idée marxienne du théâtre historique[213] », tout en produisant le théâtre « le plus historique de [son] époque[214] ». Et cela car Brecht montre sur scène à la fois « l'Histoire, qui explique, et l'action, qui désaliène[215] ». C'est arrivant à montrer les *aveuglements* de ses personnages (comme Barthes l'avait déjà souligné à propos d'Anna Fierling)[216] que Brecht peut mettre en relation dialectique leurs erreurs et leurs contradictions, aussi bien que solliciter la responsabilité du public.

L'œuvre de Brecht arrive, selon Barthes, non pas à nier l'importance de la philosophie de Marx, mais à montrer une voie pour transformer, sur scène, l'Histoire à partir des outils du matérialisme historique que Marx lui-même a forgés. La conviction de la possibilité de transformer les idées, les hommes et le monde, découverte grâce à la dialectique matérialiste, permet à Brecht d'expérimenter une voie pour transformer, avec le théâtre, la représentation « naturelle » de l'Histoire[217]. C'est peut-être pour cette raison que Barthes peut affirmer que « le marxisme doit beaucoup à Brecht[218] », car dans cette *praxis* épique, la transformation incessante des idées et des hommes est le moteur d'une dialectique toujours ouverte, proposant une constante mise en doute, mais aussi un avancement, de son fondement idéologique. Et cela, aux yeux de Barthes, c'est un

[212] « Brecht, Marx et l'Histoire », *op. cit.*, p. 231.
[213] *Ibidem*.
[214] *Ibidem*, p. 233.
[215] *Ibidem*, p. 232.
[216] *Cf.* Roland Barthes, « Sept photos modèles de Mère Courage », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 258-259.
[217] Que l'on songe, à titre d'exemple, à la *monstration* de la transformation du personnage de Galy Gay, dans la pièce *Homme pour homme* créée en 1925. Ou encore lisons un extrait d'un texte central dans l'élaboration de la pensée de Brecht car écrit lors d'une controverse l'opposant, sur les pages de la revue *Das Wort*, à Lukàcs au sujet de la notion et de la pratique du réalisme en art et littérature : « Notre « populaire » à nous a trait au peuple qui non seulement prend une part pleine et entière à l'évolution, mais la détermine, la force, en usurpe pour ainsi dire la direction. *Nous pensons à un peuple qui fait l'Histoire, qui transforme le monde et lui-même avec le monde*. Nous pensons à un peuple militant, et donc à un sens militant du mot « populaire » », Bertolt Brecht, « Popularité et réalisme », *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, coll. « Les Travaux », [1938] 1970, p. 116, c'est nous qui soulignons. Si Olivier Neveux se réfère à ce passage pour expliquer la nature du théâtre marxiste, militant et populaire d'André Benedetto et sa différence radicale d'avec toute signification unanimiste du syntagme « théâtre populaire » (*cf.* « Un théâtre dans la lutte des classes. Un théâtre de « Peuple » d'André Benedetto », *Les Études Théâtrales*, n° 40, 2007), ce passage nous permet de voir immédiatement la nature de l'œuvre de Brecht et le militantisme de cet artiste, qui ne renonce jamais à une vision de la marche de l'Histoire comme à apprendre pour que l'homme, sans cesse, se transforme et transforme sa propre Histoire. La fin de ce texte est éclairante à ce sujet : « […] il nous faut marcher au même rythme impétueux que la réalité en mouvement », (*ibidem, Sur le réalisme*, p. 122). Pour Brecht, la réalité n'a rien de statique ou de figé, et les artistes se doivent d'être à la hauteur du mouvement de transformation dialectique de la réalité, au lieu de s'appuyer sur une notion et des pratiques qui étaient réalistes en leur temps et désormais doivent être regardées historiquement car l'Histoire les a dépassées.
[218] « Brecht, Marx et l'Histoire », *op. cit.*, p. 230.

gage de la possibilité d'utiliser les catégories de la critique marxiste échappant à toute forme de dogmatisme, sans pour autant abandonner la nécessité de la transformation de la société[219].

Alors que ce texte pourrait être lu en tant que signe de la distance fondamentale de Barthes envers le marxisme, cet essai permet, en revanche, de souligner qu'à travers Marx et Brecht, Barthes fait avancer sa pensée et ainsi introduit une nouvelle conception du théâtre. De ce point de vue, Philippe Roger n'a pas tort d'affirmer que « Barthes sut, durant deux ou trois lustres, se faire accompagner par le marxisme comme le chanteur par l'instrumentiste[220] ». Mais le concert donné par Barthes durant ses propres « années Marx » ne se limite pas à une suite de tâtonnement musicaux en quête de la véritable harmonie de sa pensée, qu'il ne trouvera que plus tard ; de même le « chanteur » Barthes ne se limite pas à *suivre* passivement « l'instrumentiste ». Au contraire, pour Barthes la théorie marxiste et la pratique de la critique théâtrale s'inscrivent, les deux à la fois, plutôt sous le signe d'une quête d'un théâtre nouveau et d'une critique *du* théâtre renouvelée.

La formule qu'on emploie le plus souvent pour définir cette nouvelle conception est celle de la quête d'une « théâtralité » qui ne serait rien d'autre que la soustraction du « théâtre moins le texte[221] ». Avec cette formule[222], il s'agit précisément de laisser que « l'épaisseur de signes et de

[219] Comme l'a souligné Consolini, le théâtre de Brecht est un « théâtre politique qui fonde l'efficacité de son discours critique sur la nouveauté des *formes* (textes, mise en scène, jeu des acteurs, scénographie, etc.) *subversives vis-à-vis de la dramaturgie traditionnelle et aussi de la rhétorique jdanovienne* », (Marco Consolini, « Le *Ping-Pong* ou les choses nommées par leur nom », *op. cit.*, p. 45, c'est nous qui soulignons). Dans son ouvrage consacré à René Allio, *Les Chemins de René Allio*, Guy Gauthier a écrit : « Pour certains, [au début des années 1950 et, à la fin des années 1960, Brecht] proposait une forme efficace, et esthétiquement satisfaisante, pour un théâtre « engagé », une manière d'interpeller le/la politique depuis la scène, l'écran, le livre, le tableau : l'engagement des artistes était alors dans l'air du temps. Pour d'autres encore, proches de la gauche communiste, mais rétifs aux canons pesants du réalisme socialiste prêché encore plus à l'Est, le système brechtien était une alternative autrement plus motivante que le système jdanovien, jamais accepté, et en perte de vitesse depuis que la mort de Staline avait libéré une critique encore timide. […] Brecht était à ce point marqué à gauche, et même à l'extrême gauche (d'alors), que les observateurs superficiels ne distinguèrent jamais entre ces motivations disparates.» (Guy Gauthier, *Les Chemins de René Allio*, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 66-67). Ajoutons, enfin, que déjà dès son ouvrage de 1953, *Le degré zéro de l'écriture,* Barthes avait montré clairement l'impasse du réalisme socialiste : « Cette écriture petite-bourgeoise [celle de Maupassant ou de Daudet] a été reprise par les écrivains communistes, parce que, pour le moment, les normes artistiques du prolétariat ne peuvent être différentes de celle de la petite-bourgeoisie […] et parce que le dogme même du réalisme socialiste oblige fatalement à une écriture conventionnelle, chargée de signaler visiblement un contenu impuissant à s'imposer sans une forme qui l'identifie. On comprend donc le paradoxe selon lequel l'écriture communiste multiplie les signes les plus gros de la Littérature, et bien loin de rompre avec une forme, somme toute typiquement bourgeoise – du moins dans le passé –, continue d'assumer sans réserve les soucis formels de l'art d'écrire petit-bourgeois (d'ailleurs accrédité auprès du public communiste par les rédactions de l'école primaire). » (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, [1953], 1972, p. 55). Ce passage a été signalé aussi par Jean-Marc Lachaud : *cf.* « Querelles autour du réalisme », in Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et aliénation.*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 58, un essai qui a le mérite de proposer un panorama du débat autour de la notion et de la pratique du réalisme tel qu'il a été développé au sein de la gauche marxiste entre la fin des années 1930 et le début des années 1970. Cependant, cette étude a la limite de se concentrer sur les seules contributions d'artistes et intellectuels français ou allemands.

[220] Philippe Roger, « Barthes dans les années Marx », *Communications*, *Parcours de Barthes*, n° 63, 1996, p. 40.

[221] Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Théâtre populaire*, n° 8, juillet-août 1954, repris in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 123.

[222] Reprise, ensuite, afin de construire la spécificité et du théâtre et des Études Théâtrales en tant que domaine d'études autonome. Les ouvrages théoriques consacrés à cette notion sont multiples. À titre d'exemple, *cf.* Bernard Dort, *La*

sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit[223] » ne soit jamais oublié afin de souligner l'altérité de l'œuvre scénique à l'égard de l'œuvre littéraire[224]. Dans cette perspective, l'œuvre de Brecht, qui vient éclairer en 1954[225] l'intuition de l'existence d'une « théâtralité » autonome par rapport à l'œuvre littéraire, permet aussi de voir à quelle discipline le théâtre doit se soumettre pour que l'Homme « comprenne l'Histoire qui le porte ». C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la production de Barthes en qualité de critique de théâtre et la réflexion théorique qu'il propose en tandem avec Dort. La rigueur inhérente à la pratique opératoire concrète du Berliner Ensemble impose de trouver tout à la fois un axe critique nouveau et un nouveau paradigme dramaturgique : bref, une nouvelle *praxis* théâtrale pour faire, mais aussi concevoir le théâtre.

Comme l'a souligné Jean-Pierre Sarrazac :

> L'idée d'un théâtre critique, qui va germer, dans les années cinquante, à l'ombre du TNP de Vilar, du Berliner Ensemble de Brecht et du Piccolo Teatro de Strehler, ne se limite pas, comme on l'a parfois prétendu, à la critique du social par le théâtre. Dans l'esprit de Roland Barthes et de Bernard Dort, les deux principaux instigateurs de cette idée, la dimension critique et politique de l'activité théâtrale n'a de sens que si elle est fondée sur une critique en acte du théâtre lui-même et sur une libération du potentiel de théâtralité. D'où le fait que les animateurs de la revue *Théâtre populaire* prennent pour cible tout un théâtre psychologique et bourgeois dont 1'« intériorité », le « naturel » et une continuité proclamée entre la réalité et le théâtre sont les valeurs affichées. À l'opposé, les artistes et écrivains dont se réclament volontiers Dort et Barthes […] ne laissent pas d'insister sur la rupture, la disjonction entre le réel et la scène. Pour donner la réplique au monde, pour donner corps à sa critique de la société, le théâtre doit avant tout proclamer son insularité : le plateau n'est plus relié à la réalité par le sas ou le siphon des coulisses ; il n'est plus le lieu d'un débordement anarchique du réel mais un espace vierge, un

Représentation émancipée, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1988, et *cf.* Josette Féral et Ronald P. Bermingham « Theatricality : The Specificity of Theatrical Language », *SubStance*, n° 2-3, 1998-1999, p. 94-108. Laure Fernandez a dédié une thèse à cette notion, bien qu'elle date la citation de Barthes erronément en l'année 1964. De cette autrice, *cf.* Laure Fernandez, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatre sense teatre » », *Marges*, n° 10, 2010, p. 25-36. Enfin, nous renvoyons au texte de Sarrazac « Les pouvoirs d'Alcandre », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Les pouvoirs du théâtre : essais pour Bernard Dort*, Paris, Editions théâtrales, 1994, p. 7-12.

[223] Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *op. cit.*, p. 123.

[224] Comme l'a écrit Cristina Tosetto, « La définition de la théâtralité considérée telle « le théâtre moins le texte » peut s'interpréter comme une invitation au lecteur/spectateur à faire abstraction de l'œuvre qu'il lit et à se laisser emporter par la théâtralité du texte qui s'érige à la manière d'« une épaisseur de signes et de sensations ». Il ne s'agit pas d'affirmer que la représentation est une essence déjà inscrite dans le texte (comme c'est le cas pour Henri Gouhier), mais de réinstaller le théâtre, après des siècles d'inféodation à la littérature, dans sa dimension proprement scénique. » (Cristina Tosetto, « Note de lecture : « Le théâtre de Baudelaire » de Roland Barthes », *Acta Litt&*Arts, *Les conditions du théâtre : la théâtralisation, La Théâtralité en questions*, [en ligne, consulté le 13/7/2020 : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/219-note-de-lecture-le-theatre-de-baudelaire-de-roland-barthes]. Soulignons aussi que l'analyse de Barthes quant au manque de théâtralité « courante » et la présence de la « trace » d'une « théâtralité puissante », mais cachée, dans toute l'œuvre de Baudelaire ne peut pas laisser de doutes quant à la spécificité de la dramaturgie en tant qu'art de laisser que les signes matériels de l'œuvre scénique fassent oublier la nature littéraire de l'œuvre écrite une fois mise en scène.

[225] La même année que la publication de l'article « Le Théâtre de Baudelaire » où pour la première fois apparaît le terme théâtralité dans un écrit de Barthes.

> espace vide, une page blanche sur laquelle vont s'inscrire les hiéroglyphes en mouvement de la représentation théâtrale[226].

L'article de Sarrazac permet de voir à quel point le potentiel politique de « l'activité théâtrale » du Berliner Ensemble, en tant que « critique en acte du théâtre lui-même », est la voie qu'il faut, selon Barthes et Dort, entreprendre pour dépasser les contradictions du Monde et du Théâtre. Dans cette perspective, par conséquent, la dimension politique – active et engagée, ouverte mais rigoureuse – inhérente à la *praxis* de Brecht permet, finalement, de fonder une idée du théâtre foncièrement nouvelle, à même de dépasser la dichotomie entre texte et scène, littérature et théâtre. En ce sens, nous pouvons mieux comprendre les excès des rédacteurs les plus « brechtiens » de *Théâtre populaire*. Or, il faut dire tout de suite que c'est grâce au militantisme de « ces années Marx », et non pas malgré lui[227], que Barthes et Dort peuvent tenter de « liquider définitivement cette part de l'héritage hégélien où, sur la scène, ce sont toujours, en définitive, des concepts qui sont représentés, costumés, animés [228] » et non pas des matérialités concrètes renvoyant, dialectiquement, aux contradictions du réel[229].

L'« insularité » du théâtre évoquée par Sarrazac se révèle être, finalement, le produit d'une pensée s'efforçant de faire un usage non dogmatique des outils de la critique marxienne à même d'engendrer une transformation de la conception de l'art du théâtre dans sa totalité. C'est en suivant cette piste de réflexion que nous pouvons saisir l'importance pratique, pour Planchon, des analyses théoriques de Barthes et de Dort. En effet, lorsque le premier affirme que « le maquillage est un acte politique[230] », pour nous il s'agit d'évaluer, avec toute la distance critique et historique nécessaire, comment Barthes découvre la puissance signifiante de chacun des éléments sur scène grâce à Brecht et à sa vision marxiste du théâtre. Et encore, affirmer que « le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté : l'écriture est un instrument au service d'un propos qui le dépasse ; mais si l'écriture est ou trop pauvre ou trop riche, ou trop belle ou trop laide, elle ne permet plus la lecture et faillit à sa fonction[231] », cela confirme que pour Barthes la scène est maintenant « un

[226] Jean-Pierre Sarrazac, « L'invention de la « théâtralité » : en relisant Bernard Dort et Roland Barthes », *Esprit*, n° 228, Janvier 1997, p. 62.
[227] Même si, sans doute, l'*éblouissement* provoqué par Brecht produit l'effet de rendre leurs analyses « myopes » : capables, en somme, de pénétrer dans les détails les plus infimes des œuvres qu'ils défendent, arrivant même à construire une vision théorique réellement innovante, mais, dans le même temps, ne leur permettant pas de comprendre immédiatement toute la complexité de l'évolution historique qu'en ces années ils vivent et font vivre.
[228] « L'invention de la « théâtralité » : en relisant Bernard Dort et Roland Barthes », *op. cit.*, p. 65-66.
[229] Par ailleurs, lorsque Sarrazac évoque les « hiéroglyphes en mouvement de la représentation », la référence à Artaud est évidente. Ce dernier parle des « véritables hiéroglyphes » que les acteurs balinais composeraient avec leurs gestes et leurs costumes dans un texte fondateur, « Sur le Théâtre balinais », in, Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, [1938] 1964, p. 93.
[230] Roland Barthes. « Pourquoi Brecht ? », *Tribune étudiante*, avril 1955, in *Œuvres complètes*, volume I, *op. cit.*, p. 482.
[231] Roland Barthes, « Les maladies du costume théâtral », *Théâtre Populaire*, n° 12, mars-avril 1955, in *Écrits sur le théâtre*, *op. ct.*, p. 146.

espace vierge, un espace vide, une page blanche », comme le dit Sarrazac[232]. Cependant, pour Barthes, il s'agit d'indiquer, simultanément, toute la rigueur qu'il est nécessaire de suivre pour que les « hiéroglyphes » de la représentation théâtrale ne cautionnent pas le « débordement anarchique du réel » sur scène, mais prennent conscience de l'« ambiguïté » et donc de la responsabilité inhérente à tout geste d'*écriture*. Sans pour autant retomber, enfin, dans les pièges des dogmes d'un réalisme socialiste qui aurait, en revanche, rendu vain tout espoir d'un dépassement d'un héritage hégelien, et, plus encore, néo-platonicien[233], niant, en dernière instance, la dignité signifiante à la matérialité de la scène.

Cette élaboration théorique innovante est précisément celle qui influe sur la maturation de la *praxis* de Planchon et de sa troupe. C'est pourquoi nous avons choisi d'introduire notre analyse de ses premières productions au Théâtre de la Cité sous le triple signe de Brecht, de Marx et de l'Histoire : ce metteur en scène s'attèle en effet à créer des œuvres dans lesquelles il « pose avec acuité le problème de l'Histoire[234] », sans pour autant le résoudre. De plus, comme nous essaierons de le montrer dans les pages qui suivent, dans ses mises en scène l'apport de la philosophie marxiste – à travers la loupe de Brecht, dans un premier temps – est tout aussi capital que pour Barthes. C'est le partage d'une commune lecture de la nécessité, historique et politique, de transformer l'art théâtral qui permet à Planchon de saisir sa possibilité d'intervention en tant qu'artiste sur l'œuvre représentée. Cependant, il déclinera à sa propre guise cette découverte de la responsabilité de l'usage du costume, des décors, du maquillage, des gestes, etc., en tant que signes d'une « écriture scénique ».

Ce syntagme[235], cachant les forces profondes qui meuvent l'œuvre théâtrale de Planchon, est présent dans plusieurs textes de ces années d'implantation à Villeurbanne. Avant même de voir à quelle date, dans quel contexte et ouvrant quelle piste d'analyse Planchon parle explicitement d'« écriture scénique », force est de constater qu'avec *Paolo Paoli,* il expérimente précisément la possibilité d'« éclairer les superstructures[236] » à travers son action scénique. Toutefois, avec cette pièce, il ne s'agit que de donner corps au mécanisme dramaturgique de l'œuvre dramatique

[232] Bien que la netteté d'une telle proposition ne puisse que se confondre avec du pur dogmatisme pour nombre des contemporains de *Théâtre populaire*. Célèbre, à titre d'exemple, la réaction d'Ionesco, qui ridiculisera dans son *Impromptu de l'Alma* l'attitude de Barthes et Dort, pièce mise en scène au Studio-Théâtre des Champs-Élysées par Maurice Jacquemont le 20 février 1956, *cf.* Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma,* Paris, Gallimard, 1958.
[233] « Ce qui est devenu insupportable aux écrivains et aux hommes de théâtre [idéologiquement proches de *Théâtre populaire*], c'est la perpétuation de la dichotomie néo-platonicienne de l'idée et des apparences, de l'âme et du corps – où le deuxième terme n'est jamais considéré que comme une mauvaise traduction du premier. », Jean-Pierre Sarrazac, « L'invention de la « théâtralité » : en relisant Bernard Dort et Roland Barthes », p. 65.
[234] Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'Histoire », *op. cit.*, p. 231.
[235] Que nous avons évoqué plus haut au sujet du rapport entre Planchon et Adamov dans une citation de Bradby et dont nous parlerons ici plus dans le détail.
[236] *Ibidem*.

d'Adamov. Et s'il est vrai que dans *Paolo Paoli* l'Histoire est sans cesse, scéniquement, évoquée « sans la divulguer[237] », l'intrigue construite par l'auteur ne permet pas à Planchon de gérer de façon autonome le subtil mécanisme qui porte l'« action » accomplie sur scène à « désaliéner », pour le public, l'Histoire tout autant que la conduite des personnages. D'un certain point de vue, Planchon n'est pas encore libre d'expérimenter l'*Episierung* en tant que processus guidant ses propres mises en scène et ainsi de se mesurer avec la rigueur du théâtre épique. La frustration – que nous avons signalée plus haut – envers le final de cette œuvre, témoignée plus tard par Planchon à Bataillon, semblerait alors le symptôme de sa volonté de commencer à intervenir directement sur la dramaturgie de ses spectacles. C'est pour cette raison que, dans les années des activités du Théâtre de la Cité jusqu'à la création du *Tartuffe*, il s'agit d'étudier comment la *praxis* de Planchon peut évoluer par-delà *une* réception[238] de la « *praxis* Brecht-Berliner Ensemble ».

Brecht est, pour Planchon, un homme de théâtre qui a su réaliser un travail scénique rigoureux d'un point de vue à la fois esthétique et idéologique ; un metteur en scène et un dramaturge qui a su « utilise[r] des dramaturgies du siècle élisabéthain ou du théâtre chinois, etc., et les repense[r]… Pour trouver une comparaison du travail effectué par Brecht, il faut penser à Picasso[239] ». La référence à la peinture de Picasso semble être, pour Planchon, une stratégie pour parler de l'importance, chez Brecht, des formes et du langage. Il insiste, en toute première instance, sur la puissance de la *praxis*, scénique *et* littéraire, car Brecht, pour Planchon, a réussi à transposer les situations et le contenu des œuvres de la tradition occidentale ou chinoise dans un langage, scénique et littéraire, capable de parler des contradictions du présent, tout comme Picasso a pu récupérer le contenu de la peinture ancienne à travers les formes de la peinture contemporaine.

Celui-ci semble être, en 1960, le tout premier enseignement du maître allemand pour Planchon, qui précise que

> la leçon de Brecht, théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré : Une représentation, c'est à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique ; mais cette écriture scénique – il a été le premier à la dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., ça engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux dire l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce… Or, que Brecht ait été le premier, au théâtre, à avoir dégagé la responsabilité totale de l'écriture scénique, c'est cela, pour moi, son apport essentiel sur le plan de la mise en scène – en dehors de toutes trouvailles esthétiques. Il nous a donné conscience qu'il existait une responsabilité de l'écriture scénique.[240]

[237] Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'Histoire », *op. cit.*, p. 231.
[238] *Cf. supra* I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?
[239] Roger Planchon, « Où en sommes-nous avec Brecht », table ronde avec Roger Planchon, René Allio et Arthur Adamov parue dans *Les Lettres Françaises*, avril 1960 (dans *Sinn und Form*, n. 5-6, 1961 et dans Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p. 212).
[240] *Ibidem*, p. 214.

Cette déclaration frappe par sa clarté. Pour Planchon, Brecht vient de libérer le metteur en scène de la totale soumission au texte écrit, en lui reconnaissant une « responsabilité complète ». Ou mieux, la conscience de la « responsabilité de l'écriture scénique » – très proche, rappelons-le, de la définition de Barthes présentée plus haut – libère Planchon de toute idéologie qui voudrait l'œuvre littéraire immuable. Pour Planchon, en somme, il s'agit de découvrir toutes les potentialités de sa propre lecture des œuvres, celles du répertoire classique plus particulièrement.

De ce point de vue, le poète n'a donc plus le « dernier mot », comme le voulait encore Jean Vilar[241]. En réalité, les critiques dramatiques de l'époque, et particulièrement celles parues dans les premiers numéros de *Théâtre populaire,* montrent que Vilar lui-même ne se privait pas d'intervenir sur la dramaturgie des œuvres classiques présentées. Cependant, nous n'avons pas encore chez lui, ni d'ailleurs chez Dasté ou Barrault, une pratique scénique qui s'attèle à *faire voir* sa propre interprétation de l'œuvre mise en scène. Les metteurs en scène que nous venons juste de nommer veulent tous, à travers une lecture dramaturgique rigoureuse, communiquer au public l'esprit profond de l'œuvre représentée. Tandis que Planchon, mais avec lui aussi René Allio du fait de son travail de scénographe, revendiquent ouvertement la responsabilité de leur propre restitution dramaturgique de l'œuvre mise en scène.

La figure du metteur en scène, centrale durant toute la première moitié du XX^{e} siècle, devient ainsi *adulte*[242] : il assume sa responsabilité individuelle et sa possibilité de devenir lui seul le garant du sens de la pièce, le patron de la dialectique qui se passe entre la scène et la salle. Mais que le metteur en scène soit reconnu en tant que dépositaire ultime de la signification de la pièce, signifie aussi accepter l'importance et la dignité de la matérialité de la scène. Le metteur en scène et la troupe élaborant l'œuvre représentée revendiquent, désormais, la dignité et l'autonomie de leur propre travail intellectuel d'interprétation. Et en même temps, en déclarant à « haute voix » sa liberté critique et interprétative du contenu de la pièce, Planchon veut donner explicitement à la matérialité des objets sur scène la dignité de signes. À cet égard, Lorenzo Mango souligne que

> [n]ous pouvons parler d'écriture scénique, donc, selon Planchon, à partir de Brecht, lorsque les codes scéniques interviennent à la première personne, et de façon autonome, dans la construction de la machine dramaturgique. Lorsque les éléments qui illustrent le drame se transforment en éléments constitutifs de ce dernier. Lorsque l'horizon de référence de l'action théâtrale se déplace de la page écrite vers la scène, dans le sens que ce qui se passe matériellement sur scène n'est pas une simple illustration ou traduction de ce qui est prescrit

[241] « Le poète a toujours le dernier mot », avec cette phrase se termine l'ouvrage de Jean Vilar, *De la Tradition Théâtrale*, Paris, L'Arche éditeur, 1955, p. 188. Plus loin, nous analyserons un peu plus dans le détail le changement qui se produit à la fois entre les mises en scène de Vilar et celles de Planchon, ainsi que par rapport aux mises en scène de Planchon précédentes aux créations présentées au Théâtre de la Cité.

[242] Nous employons un terme cher à Roland Barthes, qui l'utilise dès son article « Godot adulte », in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 87-90.

> sur la page mais possède sa propre originalité et spécificité. Elle ne propose pas à nouveau mais pose, ne représente pas mais présente.[243]

Mango, cependant, analyse clairement dans la proposition de Planchon et dans sa vision du pouvoir de la mise en scène, foncièrement liée à l'interprétation du texte, une sorte d'autonomie *à demi*. Le théâtre de Planchon n'est pas « un code où les éléments qui composent le spectacle sont présentés en tant que tels[244] », mais il demeure, encore, dépendant d'un texte préalable, à partir duquel et en relation auquel seulement les éléments qui composent le spectacle peuvent se poser et se présenter en tant que signes. Le théâtre de Roger Planchon ne se détache guère, enfin, d'une lecture et d'une interprétation critique de la fable représentée. Dans ses œuvres scéniques « le mécanisme de production du sens […] fait référence au récit, au dialogue, au mot[245] » pour tordre un peu la proposition de Mango, pour qui le travail scénique du metteur en scène lyonnais reste « une transposition de signes » sans atteindre le statut de « système de signes[246] » autonome, ne renvoyant plus à une dramaturgie préalable.

L'ouvrage de Mango – par ailleurs synthèse et reprise de formulations théoriques construites au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle en Italie et liées à l'émergence historique de celui qui a été défini comme le « Nuovo teatro » – s'appuie largement sur les contributions de Giuseppe Bartolucci et de Maurizio Grande[247]. Ce dernier, plus en particulier, affirme :

> avec la notion d'« écriture scénique » la voie est ouverte à une différente conception du spectacle et du théâtre. Je crois que cette différente conception du spectacle en tant qu'« écriture de la scène » a une connotation décisive en termes de méthode et de valeur. Le spectacle n'est plus le *fait concret* identifiable avec la « mise en scène » d'un texte, mais il est le processus artistique à l'intérieur duquel, en même temps, le théâtre *s'énonce* comme système de signes (et

[243] Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003, p. 23 : « Possiamo parlare di scrittura scenica, dunque, secondo Planchon, quando, a partire da Brecht, i codici scenici intervengono in prima persona, ed in maniera autonoma, nella costruzione della macchina drammatica. Quando, cioè, da elementi illustrativi del dramma si trasformano in elementi costitutivi dello stesso. Quando, cioè, l'orizzonte di riferimento dell'azione teatrale si sposta dalla pagina alla scena, nel senso che ciò che accade materialmente sul palcoscenico non è la semplice illustrazione, o traduzione di quanto prescritto sulla pagina ma ha una sua originalità e specificità. Non propone ma pone, non rappresenta ma presenta.»

[244] *Ibidem*, p. 34.

[245] *Ibidem*.

[246] Cette définition est de Maurizio Grande, contenue dans l'ouvrage « La scrittura di scena », in *Evento, Scena, Scrittura*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 75-101.

[247] Non seulement les propositions théoriques de Mango se fondent sur une solide reconstruction contextuelle de l'évolution des théories des critiques qui analysent de nouvelles pratiques scéniques émergentes, mais à partir de cette vaste proposition théorique et historique, il a dirigé les travaux qui ont creusé la naissance et le développement de ce « Nuovo teatro » italien, *cf.* Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2010, Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2013 et Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015. Pour une présentation panoramique de ce travail historiographique *cf.* Lorenzo Mango, « Mettere in Storia il *Nuovo teatro* », in Clemente Tafuri e David Beronio (dir.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Gêne, AkropolisLibri, 2018, p. 43-59. Enfin, *cf. La Scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, premier dossier parcourant l'évolution de la pensée critique de Bartolucci, in *Biblioteca teatrale*, n° 48 ottobre-dicembre 1998.

> non plus comme système de transposition de signes) et comme autonomie interprétative de la part de l'auteur (qu'il soit metteur en scène ou acteur-metteur en scène)[248].

Pour notre discours, il est d'abord important, d'une part, de mettre en relief l'inscription historique de la définition d'« écriture scénique » forgée par Planchon, comme le fait Mango, dans le contexte de la découverte de Brecht en France. D'autre part, il est nécessaire d'indiquer, préalablement, à quel point ce syntagme, mais surtout cette *praxis*, se transforme et prend une autre signification pour Grande – exégète de l'évolution artistique de Carmelo Bene qui, parmi d'autres artistes, a développée une pratique artistique en opposition avec toute autre *praxis* de mise en scène[249]. En ce sens, lorsque Grande affirme que « la notion d'écriture scénique commence progressivement à substituer la notion (et peut-être même la pratique) de mise en scène au cours des années 1970[250] », la distance d'avec l'évolution de ce concept par rapport à l'usage qu'en fait Planchon est vite devenue très importante, aboutissant à une conception presque diamétralement opposée. L'écriture scénique revendiquée par Planchon vient à l'appui de la responsabilité de la mise en scène ; celle théorisée par Lorenzo Mango, et les autres critiques italiens cités, tend à légitimer en revanche des pratiques scéniques qui veulent dépasser, voire abattre, la mise en scène comme instance critique et directive de la création théâtrale.

Dans tous les cas, indiquons tout de suite que l'occasion de la table ronde sur les pages des *Lettres françaises* n'est pas la seule ni la première fois où Planchon exprime clairement sa vision de l'autonomie des pouvoirs de la scène, complètement nouvelle pour l'époque. En avril de la même année, Planchon a déjà nommé clairement la pratique opératoire guidant ses mises en scène, en affirmant de plus qu'elle serait inhérente à toute mise en scène. Lors d'une tournée à Londres du Théâtre de la Cité, le 23 septembre 1960, la revue anglaise *The Time* publie une interview de ce jeune et prometteur directeur de théâtre. Au même moment, Planchon présente au Piccadilly Theater « son commentaire satyrique » *Les Trois Mousquetaires*. Le metteur en scène villeurbannais y est défini comme « pionnier de la scène en quête d'un public ». De ce texte existe

[248] Le texte italien dit : « Con la nozione di « scrittura di scena » si apre la strada ad una diversa concezione dello spettacolo e del teatro. Ritengo che questa diversa concezione dello spettacolo come « scrittura di scena » abbia una rilevante connotazione di metodo e di valore. Lo spettacolo non è più il fatto concreto che si lascia identificare con la « messa in scena » di un testo, ma è il processo artistico nel quale, al tempo stesso, il teatro si enuncia come sistema di segni (e non come sistema di trasposizione di segni) e come autonomia interpretativa da parte dell'autore (sia esso il regista o sia esso l'attore-regista). », « La scrittura di scena », in *Evento, Scena, Scrittura*, Roma, Bulozni, 2005, p. 83. Lorenzo Mango reprend ces propositions critique dans *Ibidem, La Scrittura Scenica, op. cit*, p. 33

[249] Et l'ouvrage de Mango analyse dans le détail toutes les modalités qu'une vaste cohorte d'artistes met en œuvre, au cours de plus d'un demi-siècle, à partir de processus de création radicalement différents de ceux de la mise en scène critique ou interprétative.

[250] « La nozione di scrittura scenica prende gradualmente a sostituire negli anni settanta la nozione (e forse anche la pratica) di « regia ». Non che si tratti di una mera traduzione terminologica, cioè di una « rinominazione » dello stesso processo. Si tratta di altro. », *Evento, Scena, Scrittura, op. cit.*, p. 83.

une traduction française dactylographiée, conservée à la Bibliothèque nationale de France. Grâce à ce document, corrigé et revu probablement par Planchon, nous pouvons lire cette affirmation :

> Le théâtre est le seul art qui implique, paradoxalement, deux modes simultanés de composition : l'écriture du texte et l'écriture de la scène. Premièrement, il y a le type d'auteur, genre Molière, pour lequel les deux écritures se poursuivent dans le même cerveau. Mais que penser de l'écriture du texte telle que celle de Joyce ou de Thomas Hardy ? En bref, dans le cas de ce genre [dans le cas des écritures anciennes, comme celles de Molière], le texte demeure immuable et l'écriture de la scène peut continuer à progresser, à évoluer[251].

La simultanéité entre ces deux formes d'écriture, celle dramatique et celle scénique, Planchon la considère structurante pour tout travail théâtral ; deux formes parallèles sans lesquelles aucune *représentation* n'est possible. L'« écriture scénique » progresse et évolue indépendamment de la première, qui reste immuable mais de laquelle il est pourtant possible de s'éloigner, mettre en scène Molière selon « la méthode à lui propre » serait en effet ridicule[252]. « Non qu'elle [cette méthode] l'ait été. Simplement la mode a changé[253] » déclare Planchon. Or ces affirmations, à l'apparence fortes et claires, sont en réalité quelque peu floues. À cause, sans doute, de la nature de ce document, qui est le brouillon d'une traduction rédigée en vitesse, corrigée seulement en partie par Planchon et qui ne sera par la suite ni utilisée ni reproduite. Mais pour cette raison précisément, ce document nous parle d'une élaboration théorique *in fieri* sur le métier du metteur en scène, sur ses responsabilités et sur son engagement direct et total dans la production du sens de l'œuvre représentée. En effet, il affirme, en répondant à une question que nous ignorons, que « le devoir du directeur, [« directeur » est à lire comme un calque du mot anglais *director*] c'est d'introduire le texte dans une nouvelle écriture scénique[254] ». Or, écriture dramatique et « écriture scénique » semblent, pour Planchon, coexister et être unies par un rapport d'interdépendance dialectique et productive. Conflictuelle et critique, en l'occurrence, sans doute toujours en dialogue, toujours l'une, l'écriture scénique, activement critique par rapport à l'autre – l'écriture dramatique, écriture textuelle liée à une convention scénique désormais perdue dans le cas de dramaturgies telles celle de Molière. L'« écriture scénique » revendiquée par Planchon reste une « transposition de signes », donc, et néanmoins elle impose au texte préalable qu'elle va interpréter sa propre dramaturgie, non plus celle inhérente à la convention de la scène du XVII^{e} siècle français – ou du XVI^{e} anglais –, ou bien une convention visant simplement à transposer celle inscrite dans

[251]BnF, ASP, fonds Planchon, 4- COL-112 (69 bis).
[252] *Ibidem*. Pour méthode il faut ici entendre : selon le style de son époque particulière et non avec le regard, historique et critique, comme nous le verrons, d'un contemporain en dialogue avec une œuvre du passé.
[253] *Ibidem*.
[254] *Ibidem*.

le drame[255]. En somme, à la différence des metteurs en scène ses ainés, Planchon commence à imposer aux œuvres classiques sa propre lecture dramaturgique, il cesse de dégager l'esprit éternel des classiques par-delà la convention dramatique de leur temps, de la traduire pour la contemporanéité. Bref, Planchon commence à mettre à l'épreuve sa propre responsabilité interprétative et cela à partir de la distance historique et idéologique à l'égard d'une convention scénique et d'une modalité dramaturgique distantes.

Enfin, la conscience de Planchon, que nous dégageons de cet entretien, est que l'écriture dramatique d'une œuvre ancienne se trouve *mise en scène* dans un code et par une convention scénique qui lui est étrangère chaque fois qu'un metteur en scène contemporain la propose de nouveau à un public contemporain. Et, pour Planchon, la tâche du metteur en scène est celle de mettre en friction ce texte ancien, ce « classique », avec une « écriture scénique » consciente de sa propre évolution : la distance d'une écriture par rapport à une autre convention scénique étant à mettre en relief, et non pas à gommer.

À ce sujet, Mango souligne que Planchon voit dans la dramaturgie brechtienne « un code linguistique […] à l'intérieur duquel l'élément scénique a la même importance que celui dramatique[256] ». Brecht est donc pour Planchon l'homme de théâtre qui a su mettre en évidence, le premier, la distance et la relation contradictoire entre ces deux écritures. Et, même si avec Brecht nous n'avons pas encore une forme d'« écriture scénique » agissant indépendamment de tout texte écrit, dans son théâtre s'opère un passage fondamental : les éléments qui composent la scène ne sont plus une illustration du texte représenté, mais ils interviennent de façon critique sur ce même texte.

Cependant, la fracture entre une « écriture scénique » conçue comme « code linguistique absolu[257] », et non plus comme un mode particulier de relation entre le texte et la mise en scène, s'opère pleinement lorsque ce mode de relation échappe à « un régime aussi illustratif qu'interprétatif, en niant que le spectacle soit la simple transposition scénique d'un texte ou

[255] Il est à souligner que le plus grand intérêt de l'analyse théorique et historique de Mango réside dans une exposition de la spécificité des conventions scéniques qui ont marqué les *praxis* des hommes et femmes de théâtre. En ce sens, Mango indique clairement que, par exemple, Shakespeare écrivait en suivant la convention scénique de son époque et de son contexte historique (le théâtre élisabéthain, avec ses codes et sa conception spécifique des espaces scéniques). De la même manière, Brecht, tout en essayant de révolutionner le contenu du théâtre, travaille malgré tout à l'intérieur, mais en profondeur, de la convention scénique du théâtre Occidental de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, fondé sur une mise en scène, progressivement critique et interprétative, d'une dramaturgie préalable, qui a permis la naissance d'une modalité représentative critique.

[256] « […] un codice linguistico […] in cui l'elemento scenico pesa tanto quanto quello drammatico » (Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 23).

[257] *Ibidem*, p. 26.

l'occasion de sa relecture critique[258] ». Ce passage a son fondement historique dans les nouvelles formes de théâtre qui naissent dans la deuxième moitié du vingtième siècle et plus précisément à partir des années 1960. Mango cite notamment les expériences artistiques de Grotowski, du Living Theatre, de Carmelo Bene, mais souligne aussi l'importance de l'expérience de Peter Brook, lorsque celui-ci cherche un échange avant tout anthropologique avec le public, en marquant ainsi une rupture importante, quoique de courte durée, avec la notion conventionnelle de théâtre[259]. Bref, dans ces modalités théâtrales, c'est une autre convention scénique que tente de s'imposer via une mise en question radicale de la forme représentative propre du théâtre de la première moitié du XX^{e} siècle.

Aux fins de notre discours introductif à l'analyse des mises en scène de Planchon, il serait intéressant de confronter les paroles de Planchon avec la définition de Bruno Tackels d'« écritures de plateau » et des artistes de la scène comme d'« écrivains de plateau[260] ». En se fondant sur l'étude de Benjamin consacré à André Gide, « Œdipe ou : Le mythe rationnel »[261], Tackels voit dans le geste du metteur en scène qui, pour la première fois, a présenté *Hamlet* endossant « le vêtement contemporain de l'époque où [les mots de la pièce] sont prononcés (et non de celle où ils ont été écrits)[262] », le « geste fondateur » d'une relation différente, active et non plus passive, face au texte à représenter. Les metteurs en scène du XX^{e} siècle ont su franchir les limites, surtout linguistiques, imposées au théâtre. Et pourtant, entre ces derniers et les « écrivains de plateau[263] », dans l'analyse de Tackels, la différence subsiste dans le fait que

> l'idée de la mise en scène est de construire une vision, une lecture à partager avec les spectateurs, alors que l'écrivain de plateau laisse le spectateur construire sa propre création/écriture du spectacle. Le changement de paramètre tient dans le nouveau centre de gravité de l'écriture : le plateau, et lui seul[264].

Effectivement, il faut souligner qu'en affirmant que le devoir du metteur en scène est celui « d'introduire le texte dans une nouvelle écriture scénique », l'attention de Planchon part de la scène mais est dirigée vers le texte, sans lequel, pour Planchon, un vrai et complet travail de mise

[258] « […] un regime sia illustrativo che interpretativo, negando che lo spettacolo sia la semplice trasposizione scenica di un testo o l'occasione di una sua rilettura critica », *ibidem*, p. 29.
[259] *Ibidem*, p. 71. Or, il faut mettre tout de suite en évidence, comme le fait Mango, aussi l'importance des expériences de metteurs en scène de la première moitié du XX^{e} siècle comme Reinhardt, Piscator ou Meyerhold pour qui la mise en scène a une valeur créative autonome et leur intervention sur le texte est prédominant. Mango, en outre, ne manque pas de rappeler l'apport capital de la théorie d'Artaud.
[260] Bruno Tackels, *Les Ecritures de plateau*, Paris, Les Solitaire Intempestifs, 2015.
[261] Et contenu dans Walter Benjamin, « Œdipe ou : Le mythe rationnel », in *Œuvres Complètes*, tome II, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2000, pp. 333-339. Ce texte est datable aux années 1931-1932.
[262] Bruno Tackels, *Les Ecritures de plateau, op. cit*., p. 22.
[263] Tels Bene, Castellucci, Garcia, Liddell, etc.
[264] *Ibidem*, Bruno Tackels, *Les Ecritures de plateau, op. cit.*

en scène n'est pas possible. Cela dit, l'autonomie propre à l'« écriture de plateau » du metteur en scène n'est pas niée ou contestée par Tackels. Seulement, le metteur en scène et l'« écrivain de plateau » occupent, exploitent, vivent, conçoivent et regardent la scène d'une façon différente. Tackels dit que leur « profonde différence tient dans leur manière d'envisager le plateau : espace de projection du texte pour ce dernier [le metteur en scène], lieu de création vierge à déchiffrer pour les premiers [les écrivains de plateau][265]. »

Cependant, l'analyse de Tackels, qui en apparence semble proche de celle développée par Mango, est en réalité porteuse de nombreuses ambiguïtés. Comme l'a remarqué, à juste titre, Didier Plassard, l'inscription dans la même catégorie d'« écrivain de plateau » d'écrivains de théâtre tels que Falk Richter, de metteurs en scène tels Anatoly Vassiliev ou de la metteuse en scène Ariane Mnouchkine engendre d'évidentes confusions théoriques. Aggravées par le fait que sa proposition ne repose pas sur une analyse contextuelle à même de repérer les moments de véritable rupture entre des modalités opératoires en discontinuité avec le modèle proposé par celui que l'historiographie et la critique italienne a désigné comme « théâtre de mise en scène » – *teatro di regia* – contre lequel s'est en revanche structuré précisément le « Nuovo teatro » italien[266].

Or, si la réflexion et le commentaire de Plassard sont précieux pour notre discours autour des modes d'œuvrer des compagnies de Planchon, d'un autre point de vue notre vision s'éloigne en partie de celle de cet auteur. L'on pourrait en effet affirmer, malgré l'impasse dans laquelle mène la catégorie, très floue, *d'écrivains de plateau* proposée par Tackels, qu'elle représente l'avantage d'indiquer, même si très superficiellement, la spécificité de pratiques de théâtre pour lesquelles *de*

[265] *Ibidem*, p. 47.

[266] « Quant aux expressions d'« écriture de plateau » et même d'« écrivain de plateau », introduites par Bruno Tackels dans la deuxième moitié des années 2000, elles engendrent des confusions plus grandes encore comme le montre la série de volumes publiés sous ce label aux éditions des Solitaires intempestifs. Sont rassemblés en effet, en premier lieu, des metteurs en scène auteurs de leur propre dramaturgie (François Tanguy, Romeo Castellucci, Pippo Delbono), comme pourraient aussi bien l'être Tadeusz Kantor, le premier Robert Wilson, Richard Foreman, Jérôme Deschamps, Jan Fabre, René Pollesch et tant d'autres. S'y ajoute un auteur dramatique (Rodrigo García) metteur en scène de ses propres textes, lesquels sont aussi montés par d'autres artistes, comme c'est le cas de Bertolt Brecht, Dario Fo, Howard Barker, Valère Novarina, Lars Norén, Daniel Danis ou Falk Richter. Un volume plus récent, consacré au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, rassemble trois cas de figure distincts : la création collective à partir d'improvisations, le travail sur le répertoire (Shakespeare, Eschyle et Euripide, Molière), l'écriture de spectacles à partir des matériaux textuels fournis par un écrivain, Hélène Cixous. Mais le choix le plus étrange dans cette collection est celui du metteur en scène russe Anatoli Vassiliev, dont les créations sont toutes réalisées à partir de pièces du répertoire (Pouchkine, Ostrovski, Lermontov, Molière, Heiner Müller…) ou de textes non théâtraux (*La République de Platon*, 1992 ; *Les Lamentations de Jérémie*, 1997 ; *L'Iliade, chant XXIII*, 2006), ainsi que le font la plupart des metteurs en scène occidentaux depuis un demi-siècle. Enfin, les définitions mêmes données par Tackels à l'expression d'« écrivain de plateau », en hésitant entre un certain régime de l'écriture dramatique (celui d'auteurs de théâtre qui écrivent leurs œuvres en fonction d'une équipe de production particulière) et la signification restreinte, « post-dramatique », de l'écriture scénique des années 1970-1980 (portée en ce cas par un collectif de créateurs), achèvent de brouiller définitivement cette notion. » (Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Bibliothèque comparatiste, 2014, p. 13-14, en ligne : http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/, consulté le 3 juillet 2020).

facto « le nouveau centre de gravitation » du spectacle est le plateau, et lui seul. Néanmoins, d'une part, les mêmes analyses de Mango imposent de regarder avec méfiance, voire de rejeter, le flou généré par les propositions de Tackels. D'autre part, l'affirmation de Plassard pour qui aussi la notion d'« écriture scénique » telle qu'elle a été systématisée par la critique italienne « ne condui[t] par conséquent qu'à une forme d'impasse théorique et méthodologique[267] », risque, au contraire, de ne pas saisir la spécificité de la rupture historique indiquée par Mango et enquêtée par son groupe de recherche.

En tout état de cause, notre objectif est de comprendre en quelle mesure cette notion d'« écriture scénique » nous permet une plus grande compréhension de l'évolution de la *praxis* de celui qui a forgée cette même notion. Et en cela, nous rejoignons parfaitement la remarque de Plassard pour qui l'analogie entre écriture et mise en scène, ou entre écriture et des pratiques qu'on pourrait qualifier de performatives[268],

> accompagne d'une légitimation théorique l'affirmation du metteur en scène comme artiste-créateur, laquelle se manifeste tant dans les mutations de sa pratique artistique que, très concrètement, dans la transformation de son statut juridique, en France tout particulièrement[269].

Henri IV, une guerre civile à raconter et un répertoire à profaner

Du jeudi 31 octobre au dimanche 3 novembre 1957, Lyonnais, Villeurbannais et une partie de la presse parisienne assistent au spectacle d'ouverture du Théâtre de la Cité : « *Henry IV* en deux épisodes, *Le Prince* et *Falstaff*, cinq heures et demi de théâtre, coupées d'une longue pause pour reprendre haleine[270]. » *La Véridique Histoire de Henry IV* de Shakespeare, en deux parties et en tableaux, « quinze dans la première partie […], qui s'achève avec l'exécution de Worcester, et quatorze dans la seconde[271] ». Cette œuvre de Shakespeare a une valeur programmatique à l'intérieur du répertoire que cette *Cité* présentera à son public. Plus haut, nous avons évoqué le questionnaire, distribué au public potentiel du Théâtre de la Cité, indiquant quelles pièces de quels auteurs les publics à qui ce questionnaires a été adressé auraient voulu voir. Il est intéressant de remarquer qu'une lecture très superficielle de ces textes semble montrer que très rarement le choix s'est porté sur la pièce *Henry IV*[272]. La lecture, attentive mais encore très superficielle, que nous

[267] *Ibidem*.
[268] *Cf.* Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles Actes Sud, 2013.
[269] « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *op cit.*, p. 14.
[270] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 23.
[271] Emile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977, p. 111
[272] Dans l'ordre, voici les choix des textes soumis par la compagnie à leur public potentiel : *Le Chapeau de paille d'Italie,* de Labiche ; *Roméo et Juliette* et *Henry IV* de Shakespeare ; *Les Trois Mousquetaires*, Dumas ; *La Bonne Âme du Se-Tchoaun* de Brecht ; *Notre-Dame de Paris*, Hugo ; *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue ; *Les Bas-fond* de Gorki ; *Ubu Roi* d'Alfred Jarry ; *Huis clos* de Sartre ; *Le Cid* de Corneille ; *La Mouette* de Tchékhov ; *Dom Juan*, Molière.

avons pu donner à ces centaines de documents, semble montrer que ce public aurait prioritairement choisi les pièces *Roméo et Juliette*, *Les Trois Mousquetaires* et *Dom Juan*. Très rarement, *Henry IV* ou *La Bonne Âme du Sé-Tchouan* ont été indiquées, mais ce constant pourrait s'appliquer aussi aux œuvres de Labiche, de Sue ou bien de Sartre et de Gorki. Il est aussi à remarquer que, parfois, le répondant a voulu marquer au stylo qu'il « ne les conna[ît] pas pour la plupart ». Bref, nous pourrions en arguer que Planchon, choisissant cette pièce, semble suivre l'indication d'une partie plutôt restreinte de son public et qui, en réalité, il choisit une œuvre particulière de Shakespeare, presque jamais mise en scène en France à l'exception d'une mise en scène de Vilar, dans le cadre du Festival d'Avignon, en 1950, dans une adaptation de Maurice Clavel. *Henry IV* est donc une des *Histories* de Shakespeare parmi les moins connues en France et dans ce choix particulier réside, probablement, la raison profonde de cette pièce et de son importance dans le projet de Planchon et de sa compagnie, Planchon ayant voulu la présenter, sans nul doute, dès le début de l'été 1957, en vue de la participation de sa compagnie au festival des *Nuits de Bourgogne*.

Cette « chronique historique » occupe une place particulière à l'intérieur de celle que les premiers éditeurs de Shakespeare ont appelé *History plays*. Elle fait directement suite au *Richard II*, pièce que Jan Kott dit avoir été censurée, et qu'il affirme préférer au *Henry IV* en raison de sa plus grande force dramatique. En effet, non sans raison, Kott voit dans la chronique de la montée au pouvoir des Bolingbroke une « juteuse comédie de la Renaissance », où « Falstaff est roi » et « l'héritier du trône est le futur héros national qui battra les Français à Azincourt[273] ». Pourquoi, donc, choisir une œuvre qui est « l'un des rares drames apologétiques de Shakespeare[274] » ? Une partie de la réponse à cette question est probablement contenue dans les mots avec lesquels Max Schoendorff, l'un des plus étroits collaborateurs de Planchon, présente cette pièce dans le numéro 1 du *Théâtre dans la Cité*[275].

Schoendorff considère que la dramaturgie française a longtemps oublié « la représentation suffisamment précise d'une société en état de marche[276] », reprochant aux classiques français d'avoir considéré « la nature humaine […] immuable » et aussi que « la forme en cinq actes, la règle des trois unités ne sont pas de simples conventions formelles mais une nécessité dictée par la conception profonde du monde représenté[277] ». Déjà à partir de ces mots d'introduction, il est possible de vérifier combien le travail de Planchon et de sa compagnie se situe dans le sillage de

[273] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anne Posner, préface de Peter Brook, Paris, Payot, [1983] 2006, p. 62.
[274] *Ibidem*, p. 63.
[275] *Le Théâtre dans la cité*, n° 1, octobre-novembre 1957. Conservé dans le fonds Roger Planchon, 4-COL-112 (129,9), BnF, ASP.
[276] *Ibidem*.
[277] *Ibidem*.

Brecht et d'une conception *non aristotélicienne* du théâtre, se référant indirectement mais clairement au passage du schéma brechtien confrontant théâtre épique et théâtre dramatique[278].

La volonté de choisir un « classique » peu connu et de le restituer dans une forme dramatique en opposition avec la tradition qui dès le XVII[e], à la suite d'une lecture normative de la *Poétique* d'Aristote, s'impose en France, est déjà un signe de la spécificité de cette lecture scénique. En ce sens, la subdivision de cette œuvre en tableaux et non plus en actes a, selon les mots de Schoendorff, la valeur de restituer à Shakespeare sa dimension propre, car elle serait plus fidèle aux « nécessités internes » de cette « chronique[279] ». Néanmoins, dans ce même passage, Schoendorff souligne que ce découpage est proche aussi « des préoccupations des auteurs modernes[280] », affirmation qui pourrait être considérée comme une référence cachée à la dramaturgie de Brecht et aux œuvres de ceux qui, Vinaver et Adamov les premiers, essaient de la traduire dans le contexte français. Dans ce passage du texte, Schoendorff semble vouloir introduire immédiatement un écart entre cette représentation et toute autre restitution soucieuse de reconstituer sur scène, pour un public contemporain, la « nature » profonde de l'œuvre de *the Bard* tel que la tradition chrétienne et victorienne l'a consignée pour la postérité[281].

En poursuivant la lecture de ce document nous constatons en outre la volonté de présenter au public villeurbannais cette chronique de la *Guerre des Deux Roses* comme une conséquence des conflits au sein de la société féodale anglaise. Voici pourquoi choisir Shakespeare et cette œuvre en particulier : le *Henry IV* donne à Planchon la possibilité d'intervenir de façon critique sur l'œuvre de *the Bard*, de l'interpréter librement, sans pour autant en devoir modifier radicalement la *fable*. Il nous apparaît immédiatement évident qu'avec une œuvre plus connue de Shakespeare, de plus non pas porteuse d'un contenu historique, cette opération aurait été plus complexe, voire impossible.

Schoendorff affirme très clairement que « l'œuvre du grand Anglais éveille encore la réflexion critique et […] sa méditation sur les divisions sociales et les conflits qui en résultent fait résonner des échos proches de notre temps[282] ». Même si Schoendorff lui-même doit reconnaître que parler de lutte de classe au XV[e] siècle est une exagération, il souligne l'enseignement critique que l'on

[278] Bertolt Brecht, « La Dramaturgie non aristotélicienne », in *Ecrits sur le théâtre*, traductions de Guy Delfel, Jean Tailleur et Jean-Marie Valentin, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, pp. 215-216.
[279] *Le Théâtre dans la cité*, n° 1, *op. cit.*
[280] *Ibidem*.
[281] « The Victorians worshiped the Bard as a Christian philosopher and a moral guide […] » / « Les Victoriens ont vénéré *the Bard* comme un philosophe chrétien et un guide moral […] » (Anthony Burgess, *Shakespeare*, Chicago, Ivan R. Dee, [1970] 1994, p. 51).
[282] *Le Théâtre dans la Cité*, n° 1, *op. cit*.

peut tirer de cette œuvre et, surtout, il explique la raison historique, d'après lui, de la différence entre les dramaturgies shakespearienne et française :

> […] alors que la France était, à la même époque, pour encore des siècles, divisée en trois ordres, véritables états dans l'Etat, en Angleterre c'était déjà la fortune qui régissait la hiérarchie sociale. Au premier plan apparaît dans les *Histoires* de Shakespeare *l'argent, cette divinité visible, la transformation de toutes les vertus humaines et naturelles en leur contraire, la confusion et la falsification générale : il réconcilie les irréconciliables. C'est la prostituée universelle, l'entremetteuse* […] l'utilisation du peuple comme toile de fond, […] apporte des éléments tout à fait nouveaux au déroulement du drame. […] Il [cet usage du peuple comme toile de fond] donne au comportement de chacun un poids social, en leur évitant d'être des forces singulières[283].

Tout d'abord, remarquons que cette présentation de la situation historique et sociale de l'Angleterre sous le règne des Plantagenêts n'est pas simplement soucieuse de fournir une clef de lecture pédagogique pour que le public s'approche de l'œuvre scénique présentée par le Théâtre de la Cité. L'analyse de cet étroit collaborateur de Planchon a plutôt le but de justifier cette interprétation personnelle de la dramaturgie shakespearienne, restituée au public villeurbannais à travers le prisme du matérialisme historique. En effet, dans cette citation, la justification pseudo-historique de l'usage que la compagnie fait de cette dramaturgie est soutenue par la traduction littérale – mais non pas clairement indiquée – d'un célèbre passage du troisième des *Manuscrits de 1844*[284].

Dans ce texte, Marx présente l'argent comme source d'aliénation pour l'homme, en s'appuyant justement sur une citation shakespearienne tirée du *Timon d'Athènes*. Or, l'usage de cette réflexion sur l'argent, considéré comme « l'entremetteur entre le besoin et l'objet, entre la vie et le moyen de subsistance de l'homme[285] », citée presque mot à mot par ce peintre, mais aussi traducteur de l'allemand, ne fait pas de doutes sur la lecture marxiste et matérialiste par laquelle cette chronique est présentée à un public qui ne la connaît guère.

Pour Schoendorff, en plus, la toile de fond sur laquelle la *fabula* sera présentée est une société précise, dont les conflits individuels sont d'emblée insérés dans le cadre d'une lutte sociale plus vaste. Enfin, le mètre à partir duquel mesurer la fortune des protagonistes du drame, c'est le bas-peuple, impliqué passivement dans le déroulement du drame mais dont cette mise en scène choisit de partager le même angle d'observation des conduites des protagonistes, comme l'attestent plusieurs documents, maquettes, photos ou un enregistrement audiovisuel. Nous faisons référence

[283] *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.
[284] Une référence très partielle à cette œuvre scénique, dans le cadre d'une discussion plus vaste portant sur le rapport de Planchon avec Marx, a été discutée lors du colloque international *Les Théâtres de Marx,* qui a eu lieu du mardi 27 février au vendredi 02 mars 2018, à l'ENS de Lyon, organisé par Olivier Neveux et l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM). Nous reprenons nos réflexions ici, mais à partir d'un corpus documentaire plus vaste et des recherches plus approfondies et se concentrant uniquement sur cette production.
[285] Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions sociales, 1990, p. 123.

à une émission de Claude Dague et Georges de Caunes, disponible en ligne sur le site de l'INA, enregistrée pendant que la troupe est en tournée à Paris au Théâtre Montparnasse et diffusée le 11 septembre 1959[286].

En ouverture de cette émission d'une durée d'environ une heure, nous pouvons assister à une scène de cette pièce, celle où le Prince (ici interprété par Planchon) et Westmoreland (Jean Lauvrais[287]) rencontrent Falstaff (Jean Bouise) et la bande de « gueux » qu'il a réunis pour servir son seigneur, le Prince Henri, futur Henri V. Dans cette scène, outre la verve, le jeu et le costume de Falstaff, nous pouvons immédiatement remarquer comment la scène est remplie d'une foule de personnages secondaires, lesquels tout à la fois décrivent la réalité de leur condition et s'attèlent à montrer concrètement les démarches à accomplir avant de rejoindre le champ de bataille. Or, le jeu de Planchon et de Lauvrais se distingue par la qualité froide, résolue et autoritaire qu'ils donnent au Prince et à Westmoreland, en opposition avec l'attitude de Falstaff. Le jeu de Bouise en direction de la caméra – donc, nous pouvons supposer, du public – déplace l'attention du spectateur de la fable à la condition réelle et matérielle des « gueux » recrutés par Falstaff[288]. Lorsque nous comparons cette vidéo avec les nombreuses notes, croquis et photos de cette œuvre à notre disposition, nous pouvons constater, en effet, qu'avec ce spectacle ce metteur en scène commence à utiliser cette « foule » de rôles secondaires pour donner un poids de réalité aux pièces qu'il interprète. Le jeu en contre-scène de ces rôles secondaires, qui deviendra, nous le verrons, une caractéristique des spectacles de Planchon, donne tout à la fois le rythme et l'angle d'observation au regard duquel participer à cette œuvre scénique. C'est aussi grâce à cette dialectique entre la masse, les Seigneurs et les « voyous à la Falstaff » que cette dramaturgie, en elle-même porteuse d'une dimension sociale, peut dans cette mise en scène parler à l'actualité de

[286] Titre de cette émission, *En direct du Théâtre de la Cité*. *Le Progrès* du 11 septembre 1959 annonce cette émission, *cf.* fonds planchon, 4-COL-112 (69 bis), dossier Revue de presse 1959-1960. Cette émission, dont un très court extrait est consultable en ligne : https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1959-roger-planchon-decentralise-le-theatre-a-paris, n'est disponible en sa totalité que sous paiement.

[287] En 1957, ce personnage est interprété par Jean Filliez.

[288] Certes, il faudrait arguer que cet enregistrement a le défaut de s'offrir à nous comme un produit fini, qui plus est réalisé lors d'une tournée qui a lieu deux ans après la création, et monté pour présenter au mieux ce spectacle. En un certain sens, cette très belle vidéo produit sur le spectateur contemporain le même effet que l'observation des photos théâtrales des spectacles de Sarah Bernard ou d'Eleonora Duse du XIX^{e} : elles nous charment pour ce qu'elles nous racontent d'un passé perdu, mais nous savons qu'elles sont presque muettes quant à ce que leurs spectacles ont réellement été. Bien sûr, sans que ce constat nous fasse oublier l'immense différence entre une photographie de théâtre de la fin du XIX^{e}-début du XX^{e} siècle et l'avantage que toute forme d'enregistrement apporte à celles et ceux qui veulent étudier le processus de création d'une œuvre théâtrale. Il faudra toutefois toujours se rappeler que même un enregistrement, une captation ou un film d'un spectacle de théâtre ne représentent que des traces nous permettant d'analyser les processus de création et de réception d'une œuvre scénique. Pour approfondir, *cf.* Marco De Marinis, « Note sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo », in *Capire il teatro, Lineamenti di una nouova teatrologia*, Roma, Bulzoni, [1988] 1999, p. 209-221. Pour ce qui concerne spécifiquement ce document, il est sans doute vrai que dans le cadre d'un si important passage à la télévision de cette compagnie, le fait que Planchon ait choisi de montrer exactement ce passage de son spectacle comme le plus à même de décrire sa spécificité est particulièrement significatif, ce pourquoi cette vidéo demeure un document très important.

la salle. Certes, pourvu que l'historicité propre à la fable soit distanciée et mise en relation critique d'abord avec la base matérielle de la société anglaise traversée par une féroce guerre civile. Or, la situation dans laquelle sont plongés les personnages de cette fable est montrée comme historiquement lointaine de celle de la France de la fin des années 1950. Pourtant, la génération issue de la Deuxième guerre mondiale et qui traverse ou subit – comme une partie de la troupe de Planchon – le conflit algérien, qui a été qualifié de guerre civile[289], permet de cerner à quel point le réalisme à travers lequel sont montrées la famine et la passivité de cette masse inerte subissant la guerre, peut parler à ce public contemporain. Pour le Théâtre de la Cité, le théâtre épique de Brecht représente la *praxis* qui permet de réaliser cette rencontre dialectique entre deux historicités, sans que l'on actualise la *fabula* de Shakespeare.

Par ailleurs, Schoendorff explique clairement qu'avec ce spectacle le but est de mettre en résonance deux contemporanéités, celle de la scène qui raconte une histoire et celle de la salle qui la *juge*. Déjà la première introduction à la vision de Planchon de *Henry IV*, que nous lisons d'abord à partir du premier numéro du *Théâtre dans la Cité*, permet de constater dans quelle mesure l'Histoire anglaise n'est plus le « sujet » du drame. Au contraire, elle est le « soubassement » qui constitue, ou sous-tend une machine dramaturgique orientée vers la démystification des « superstructures[290] » dans lesquelles les personnages sont plongés. Nous constatons donc, immédiatement, une affinité profonde avec la lecture de Barthes de la nature historique du théâtre de Brecht, une sorte de réponse à la quête d'une « dramaturgie historique française » telle qu'elle a été indiquée par Dort[291].

De ce point de vue, la réflexion de Didier Plassard et de Brigitte Prost peut, d'entrée de jeu, nous aider afin de mieux comprendre la nature du premier spectacle présenté par Planchon dans son théâtre. Dans l'article « La figure et la toile : de l'historicisme dans les mises en scène[292] », Plassard retrace le développement des mises en scène historicistes, des Meininger à Brecht, et les changements de signification que ce syntagme a subi jusqu'à sa disparition à la fin des années

[289] *Cf.* Grey Anderson, *La guerre civile en France, 1958-1962. Du coup d'État gaulliste à la fin de l'OAS*, Paris, La Fabrique, 2018.
[290] Roland Barthes, « Brecht, Marx et l'Histoire », *op. cit.*, p. 231.
[291] Il est aussi intéressant de remarquer que dans le fonds Planchon nous avons la possibilité de lire la correspondance entre Planchon et les représentants de la presse parisienne, en tête Bernard Dort et Roland Barthes, bien évidemment, *cf.* 4-COL-112 (1491), *Presse parisienne 1957-1960*. La lecture de ce dossier nous informe que les rédacteurs de *Théâtre populaire* ne pourront pas participer à cette première et que seulement André Gisselbrecht y assistera, mais le ton de ces échanges nous confirme que leurs relations sont très étroites.
[292] Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile : de l'historicisme dans les mises en scène », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales,* n° 39, 2006, p. 75-96. L'article repose sur les réflexions que Bernard Dort a mené dans plusieurs écrits, comme dans Bernard Dort, « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin », in *Histoire littéraire de la France*, Pierre Abrahm et Roland Desné (dir.), Paris, Éditions Sociales, 1975, p. 155-192, ou contenues dans « Un âge d'or, ou : sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 (77e année, novembre-décembre), Paris, p. 1002-1017.

1980. Pour ce faire, Plassard se fonde sur l'essai de Bertolt Brecht de 1939, *Sur Le théâtre expérimental*[293], et sur des passages d'un essai bien plus connu, l'*Achat du cuivre*[294].

Dans le premier texte, Brecht affirme, après avoir analysé la colère de Lear, que : « [d]istancier, c'est donc « historiciser », c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères[295]. » Plassard analyse cet extrait en affirmant que le but de Brecht est celui de « rendre perceptible le caractère relatif, provisoire et pour cela transformable des situations et des comportements – bref, de les désigner comme les produits de rapports sociaux[296] ». Le passage de l'*Achat du Cuivre* pris en considération par Plassard mérite d'être cité *in extenso* : « L'*historicisation* consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social. C'est le développement de la société qui fournit les points de vue[297]. » Le procédé qui guide Brecht est celui d'une réévaluation critique du passé à la lumière des évolutions de la société contemporaine. Sans, pour autant, tomber dans l'illusion d'une restitution du passé par une simple « mise en habit contemporain » du personnage historique ou sans être tout simplement obligé d'« envisager le passé par le présent[298] », souligne Plassard.

Or, ce même principe « historiciste », cette méthode de lecture du texte dramatique, guide l'analyse interprétative de Roger Planchon. Ce dernier, en effet, semble exactement vouloir montrer le *Henry IV* en relief sur la « toile de fond de notre époque », et avec celle-ci « en opposition vigoureuse[299] ». De plus, Planchon et sa troupe, dans le traitement de la *fable* et dans l'interprétation des personnages, semblent vouloir reproduire le précepte de Brecht, pour qui : « [d]istancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité[300]. » C'est précisément un mécanisme à la fois d'explication et de démystification que le Théâtre de la Cité met en action sur scène pour que son public puisse comprendre et *s'étonner* devant cette œuvre et c'est ainsi que Planchon semble traduire, sur le plan de la mise en scène, l'élaboration théorique d'un nouveau théâtre prôné par Barthes.

---

[293] Bertolt Brecht, « La Dramaturgie non aristotélicienne », in *Ecrits sur le théâtre,* « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, p. 311-333.
[294] Bertolt Brecht, « L'Achat du cuivre. 1939 - 1941 », in *Ecrits sur le théâtre*, traductions de Michel Cadot, Gérard Eudeline, Jean Jourdheuil, Béatrice Perregaux, Jean Tailleur et André Combes, *op. cit.* p. 507 – 696.
[295] Bertolt Brecht, « La Dramaturgie non aristotélicienne », in *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 326.
[296] Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile : de l'historicisme dans les mises en scène », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales,* n° 39, 2006, p. 78.
[297] Bertolt Brecht, « L'Achat du cuivre. 1939-1941 », in *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 511.
[298] Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile : de l'historicisme dans les mises en scène », *op. cit.*, p. 79.
[299] Bertolt Brecht, « L'Achat du cuivre. 1939-1941 », in *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 619.
[300] Bertolt Brecht, « La Dramaturgie non aristotélicienne », in *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 505.

Cet effet de distanciation et d'exposition de la fable représentée, est, en premier lieu, effectué par René Allio. Toujours dans le numéro 1 du *Théâtre dans la Cité* nous pouvons lire la description de la scène conçue par Allio :

> Nous avons donc essayé de planter un décor de base offrant un cadre qui dirait à lui seul le Moyen Âge. La solution de grandes cartes qui, par leur démesure, évitent toute confusion avec les éléments qui indiquent les lieux, nous est finalement apparue comme la plus proche de nos intentions. Les différents lieux sont indiqués par la mise en place vraie des éléments que l'on retrouve tout près des corps des hommes dans la vie quotidienne[301].

Il faut rappeler, même rapidement, qu'Allio aussi est bouleversé et profondément marqué par le théâtre de Brecht. Dans le même numéro des *Lettres française* où Planchon peut présenter sa propre vision de l'importance des mises en scène de Brecht et du Berliner Ensemble, Allio, en 1960, dira que grâce aux représentations de Brecht il a découvert « le moyen de continuer dans une direction nouvelle qui répond à [ses] préoccupations, qui donn[e] une colonne vertébrale à [ses] recherches[302] ». Et plus loin, ce scénographe précisera que, à la différence des œuvres de Sean O'Casey, dont le contenu recèle pourtant une égale force de dénonciation des conditions réelles de la société, « avec une pièce de Brecht, on peut faire toute la partie plastique en montrant qu'on est au théâtre. On peut donc montrer en même temps les étendues de l'Allemagne pendant la guerre de Trente ans et le théâtre en train de les montrer[303] ».

En tout premier lieu, la force de signification et le rôle dramaturgique que Brecht et le Berliner Ensemble assignent aux éléments scéniques donnent un axe entièrement nouveau à cet artiste. L'*éblouissement* vécu par Allio est parallèle à celui produit sur ses contemporains et amis – Adamov, Planchon, Barthes, Dort, etc. Tout comme Planchon, qui découvre sa propre responsabilité complète en tant que metteur en scène, Allio prend en effet conscience que son travail de « décorateur » a la même valeur que son activité de peintre, tandis qu'avant la découverte, l'étude et la reproduction du travail de scénographes tels Caspar Neher, pour lui le travail au théâtre n'avait pas la même dignité que son travail solitaire avec ses toiles[304]. Allio affirme que le travail théâtral collectif sur une œuvre « c'est aussi noble que quand [il] travaille tout seul… Seulement, quand [il] pein[t], [il est] à l'écoute de [soi] et quand [il] travaille au théâtre, [il] est tourné vers les autres[305] ». Le témoignage de ce scénographe dit précisément comment et pourquoi, grâce à Brecht, « il y a eu un pas en avant[306] », et cela nous permet, du moins en ce qui

[301] *Le Théâtre dans la cité*, n° 1, octobre-novembre 1957. Fonds Roger Planchon, 4-COL-112 (129,9).
[302] « Où en sommes-nous avec Brecht », in *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 212.
[303] *Ibidem*, p. 213.
[304] « […] j'avais le sentiment que mon travail de peintre et mon travail au théâtre étaient deux choses bien différentes. Mon travail de peintre, ç'aurait été noble, et ce que je faisais au théâtre, c'était… une application de l'art […] » (*Ibidem*, p. 215).
[305] *Ibidem*.
[306] *Ibidem*, p. 214.

concerne cet artiste, de constater qu'il revendique, lui aussi, toute la plénitude signifiante de son travail théâtral « au service d'une œuvre, au service d'une mise en scène, enfin dans un travail d'équipe d'expression collective [307] ». Impossible de continuer à appeler encore Allio « décorateur », par conséquent, car cet adjectif, certes non pas moins « noble » en soi, serait inadéquat à décrire la fonction que cet acteur historique lui-même assigne désormais à sa propre production artistique.

Si l'échange entre Planchon, Allio et Adamov est central pour synthétiser l'influence de Brecht sur une partie du milieu du théâtre français en ces années 1950 et 1960, pour nous il s'agit de voir comment ces artistes ont pu traduire scéniquement cette nouvelle conception de la production concrète de l'œuvre scénique. En bref, ces témoignages permettent de comprendre pourquoi les éléments portés et agis par les acteurs sur scène rappellent de très près l'esthétique du Berliner Ensemble, Allio s'occupant aussi de la conception des costumes. La scène, en outre, est presque complètement dépouillée, seulement sur le fond de la scène et sur les coulisses est représentée une carte de l'Angleterre, cependant que l'aire de jeu est délimitée par un carré et ainsi séparée par le reste de l'espace scénique montré sur scène.

Tableau de René Allio représentant la Plantation du décor de Henry IV, BnF, ASP, fonds de maquettes, cote 4-MAQ-6941

Ce véritable *podium* ne peut que rappeler celui décrit par Benjamin, pour qui le théâtre épique, en comblant la fosse d'orchestre que l'idéal du théâtre total wagnérien avait légué à la forme du théâtre du début du XX^{e} siècle, a « transformé la scène en podium[308] ». Ainsi faisant, en se distinguant d'une des « traces » parmi les plus indélébiles de l'origine sacrée du théâtre, dit Benjamin, le théâtre épique et les pièces didactiques exposent leurs fables comme étant des paraboles distantes du public ou de la contemporanéité de la salle, même si l'assistance peut les

[307] *Ibidem*, p. 215.
[308] Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », in *Œuvres complètes*, tome 3, *op. cit.*, p. 328.

comprendre et que le public peut se les approprier. En outre, le choix de marquer sur des pancartes/maquettes, à côté de la scène, les lieux où chaque tableau se déroule est d'empreinte clairement brechtienne. Le vide de la scène, enfin, est souligné pour donner toute l'importance au réalisme, non mimétique, minutieux et étudié des costumes et des objets sur lesquels le jeu des acteurs s'appuie.

André Gisselbrecht définit les détails de cette mise en scène comme « signifiants[309] », en nous suggérant que dans la division des groupes en trois grandes parties, il y a la volonté de représenter les trois classes de la société féodale. Tous les costumes sont en effet conçus avec un réalisme remarquable : ceux-ci sont indicateurs de la classe sociale à laquelle chaque personnage appartient, et, de plus, le style vestimentaire marque le statut particulier de ces personnages au sein du groupe des « Seigneurs », ainsi distingués des personnages du bas peuple ou des personnages tels Poins et, surtout, Falstaff. De plus, à l'intérieur même du groupe des « Seigneurs », deux styles vestimentaires différents se dégagent pour que le public puisse saisir visuellement les fractures politiques et sociétales à l'intérieur d'une même classe sociale.

En effet, dans les costumes de Clarence ou de Hastings, par exemple, nous voyons clairement comment les personnages liés à la cour se distinguent de leurs adversaires, leurs costumes les indiquant en tant que produits d'un stade supérieur du développement de cette société féodale. Dans cette scénographie et ces costumes, il y a en somme déjà la preuve d'une volonté d'historicisation aussi rigoureuse que soucieuse de mettre en friction et en dialogue deux systèmes sociaux : celui du public assis en salle et celui des personnages de Shakespeare interprétés par des acteurs habillés selon la mode de l'époque dont la pièce conte les gestes.

[309] André Gisellbrecht, « *Henry IV* de William Shakespeare », *Théâtre populaire*, numéro 28, janvier 1958.

Hastings, costumes de René Allio, BnF, ASP, FOL-MAQ-7954 et Clarence, BnF, Asp, FOL-MAQ-7934

Ce spectacle a une autre caractéristique majeure : il s'agit d'une adaptation originellement réalisée à partir de la traduction romantique de François-Victor Hugo, fils de Victor Hugo. Grâce aux reconstituons de Bataillon, de Copfermann ou encore de Boëglin, nous savons que le premier travail de la compagnie avec cette pièce, présenté aux *Nuits de Bourgogne*, sera une vraie débâcle[310]. Au lieu de se décourager du fracassant fiasco que représente la première ébauche de cette œuvre, Planchon travaille plus en profondeur la structure de sa mise en scène. À partir de la documentation du fonds Planchon, nous pouvons reconstituer, certes partiellement, la genèse du texte qui sera en effet joué en octobre 1957 à Villeurbanne.

L'étude des notes de mise en scène de Roger Planchon[311] dit que la première version de cette pièce a été réalisée à partir de la subdivision en actes tel qu'elle apparaît dans la version de cette pièce traduite par François-Victor Hugo. Dans un premier temps, on aurait pu penser que la troupe ait immédiatement travaillé à partir d'un texte déjà divisé en tableaux. En réalité, la présence d'un texte dactylographié avec la subdivision en actes et, surtout, un feuillet manuscrit de Planchon indiquant « Comment réduire le temps de répétitions ?[312] » montre plutôt que le Théâtre de la Cité a d'abord travaillé, à grande vitesse, directement sur le texte traduit par Hugo fils. La division en tableaux serait donc successive à l'échec des *Nuits de Bourgogne* et coïnciderait avec une préparation bien plus approfondie de cette œuvre. Laquelle, en plus, semble avoir été étudiée à

[310] *Cf.* en particulier le récit que de cette représentation en fait Jean-Marie Boëglin, Tatsiana Kuchyts Challier, *Lambeaux de mémoire d'un soutier de théâtres. Entretiens avec Jean-Marie Boëglin*, *op. cit.*
[311] BnF, ASP, 4-COL-112 (1188) *Notes de mise en scène, croquis, travail sur et autour du texte*, pages non numérotées. Nous remercions, ici, Michel Bataillon qui nous a permis de lire correctement l'écriture de Planchon qui, dans des nombreux points, est loin d'être aisément accessible. Son apport a été très précieux.
[312] *Ibidem*.

partir de l'édition de cette pièce traduite par Maurice Clavel[313], jadis utilisée par Jean Vilar. Cependant, même si certains feuillets indiquent que la version de Clavel a servi de base pour la version du Théâtre de la Cité, une analyse plus attentive met en lumière que cette traduction n'a été utilisée par la troupe qu'en tant que base à partir de laquelle, ensuite, développer une autre version. Il est par conséquent intéressant de voir synthétiquement comment Roger Planchon travaille sur ce texte, en l'adaptant à sa vision, et en accomplissant une opération linguistique sur le texte d'Hugo fils à partir de la scène. Pour ce faire, nous nous appuierons sur trois passages de ce spectacle capables de mettre en relief le travail concret de Planchon sur cette œuvre.

Le premier passage choisi est celui tiré de la scène V de l'acte IV de la deuxième partie de *Henry IV*, qui dans la version du Théâtre de la Cité devient le onzième tableau de la seconde partie, *Falstaff*. Sans analyser en profondeur ce passage et l'adaptation de Planchon et de Claude Lochy, nous pouvons au moins les confronter. Il s'agit d'un moment pivot de la pièce : le vieux roi Henri IV gît sur son lit de mort, alors que son fils, le futur Henry V – interprété dans un premier temps par Alan Mac Moy[314], ensuite par Planchon lui-même – s'approprie la couronne, en pensant que son père est déjà mort. Voici ce passage dans la traduction d'Hugo fils :

> LE PRINCE HENRY *:* […] *(Tous sortent, excepté le prince Henry.)* Pourquoi la couronne est-elle là, sur son oreiller, elle, l'importune compagne du lit ? O splendide perturbation ! anxiété d'or, qui tiens les portes du sommeil toutes grandes ouvertes à tant de nuits inquiètes ! … Sire, vous dormez avec elle à présent, mais pas aussi profondément, certes, ni aussi doucement que celui qui, le front ceint d'un humble béguin, ronfle toute la nuit. O majesté ! tu étreins celui qui te porte, comme une riche armure, portée dans la chaleur du jour, qui brûle en protégeant ! … Aux portes de son haleine voici une plume qui ne bouge pas : s'il respirait, ce duvet léger et impondérable remuerait forcément… Mon gracieux lord ! mon père ! … Ce sommeil est profond, en vérité ; c'est le sommeil qui a fait divorcer tant de rois anglais avec ce nimbe d'or. Ce que je te dois moi, ce sont des larmes, ce sont les accablantes afflictions du sang ; la nature, l'amour, la tendresse filiale, ô cher père, te payeront largement cette dette. Ce que tu me dois, toi, c'est cette impériale couronne qui m'échoit d'elle-même, comme à l'héritier immédiat de ton titre et de ton sang. *(Il met la couronne sur sa tête.)* La voilà mise : que Dieu la garde ! Quand toutes les forces de l'univers seront concentrées en un bras géant, elles ne m'arracheraient pas cet insigne héréditaire. Cette couronne reçue de toi, je la laisserai aux miens, comme tu l'as laissée.
>
> (*Il sort avec la couronne.*)[315]

Dans cet extrait, la vue de la couronne, qui devient un personnage avec qui le Prince dialogue, fait sentir le tremblement de sa voix, et la tension de ses nerfs. Une longue interrogation prépare à l'exclamation première. Le Prince est immédiatement pris par cette « splendide perturbation ». Il

[313] William Shakespeare, *Henry IV*, traduction de Maurice Clavel, Paris, Éditions Nagel, 1950.
[314] Alain Mac Moy incarne Henry dans la première version de la pièce, Planchon lui succède dans la version reprise en 1958, mais il faut signaler qu'il avait déjà interprété ce rôle le 6 juillet 1957 dans le cadre du quatrième festival des *Nuits de Bourgogne*. Encore une fois, un remerciement va à Michel Bataillon qui a pu éclairer bien d'hypothèses quant à la réelle distribution des différentes versions de ce spectacle.
[315] William Shakespeare, *Théâtre Complet,* Tome II, traduction de François-Victor Hugo, éditions Garnier Frères, Paris, 1961, pp. 336-337.

s'adresse directement à cette « anxiété d'or », cette « Majesté » personnifiée, allégorie agissant en protagoniste absolue, qui le capture et l'unit au père, les « nuits inquiètes » du noble père étant, désormais, déjà léguées au fils. Un point d'exclamation suivi par trois points de suspension marque nettement une pause rythmique chargée d'une émotion irréfrénable. Le « sommeil profond » qui sépare le roi de l'attribut de sa royauté est celui de la mort, constate le Prince. Sous les larmes de l'émotion filiale, il se sent enfin en droit de prendre possession de « cet insigne héréditaire ».

Or, nous savons que dans la scène suivante, à la sortie d'Harry, le roi se réveille, n'ayant pas encore expiré sous le dernier souffle, et accuse le fils de lui avoir volé la couronne avant l'heure. Mais le fils, interrogé par le père, avec une emphase tant accentuée que sincère, convainc le père de son amour. Tout cela dans la version de Hugo fils.

Maintenant, voyons ce qu'il nous reste de la force et de la passion perturbante de cette scène dans la version de Planchon et Lochy :

> HENRY : Pourquoi es-tu là, toi, mauvaise compagne, somptueuse inquiétude qui tiens grandes ouvertes les portes du sommeil, angoisse étincelante qui fait de chaque nuit royale un chaos de cauchemars. Oh, Majesté ! Tu serres à mort le front si fragile qui se croit protégé ! Voilà au seuil de son haleine un duvet immobile ! Le souffle le plus doux devrait le déplacer. Mon Père ! Mon Seigneur ! Ton sommeil est profond à jamais. C'est le seul qui puisse enfin séparer ce cercle d'or de la tête de tant de Rois d'Angleterre. Je te dois ma douleur et les cris de mon sang, ma tendresse filiale, tu me dois aujourd'hui cette couronne royale. Je la prends. Que le Dieu tout-puissant la garde sur mon front quand bien même toute la force du monde voudrait me l'arracher. Je l'ai reçue de toi et seul le premier de mes fils la recevra de moi.
>
> (*Il sort, la couronne sur la tête*[316])

Tout d'abord, une considération d'ordre quantitatif : le texte que l'acteur qui joue Henry prononce sur scène correspond à la moitié de celui de François-Victor Hugo. En effet, si le premier extrait se compose de 224 mots, le deuxième est seulement de 142 mots. Toutes les invocations grandiloquentes, caractéristiques de la version romantique d'Hugo-fils, ont disparu, et le constat de la mort du père est exprimé par la phrase laconique « ton sommeil est profond à jamais ». Les mots que le Prince prononce, se considérant en droit de prendre possession du symbole du pouvoir, sont fermes et secs, précis et ponctuels au point de suggérer qu'aucune larme ne coule sur le visage du fils. Les photos de ce spectacle, prises par Roger Pic lors de la tournée du Théâtre de la Cité à Paris, au théâtre Montparnasse[317], confirment nos suppositions.

[316] Texte conservé dans le Fonds Planchon à la cote 4 COL 112 (129,2). Le document d'archive contenu dans cette pochette semble sans doute être le texte définitif mis en scène en 1957.
[317] Les photos de ce carton ont été prises lors de la tournée au Théâtre Montparnasse, saison 1958-1959.

À gauche Henri Galiardin/Henry IV, à droite Roger Planchon/prince Henry. Photo de Roger Pic, BnF, ASP, 4-COL-112 (603) TA 513.

Dans ces photos, lorsque Planchon remplace désormais Mac Moy, le roi est étendu sur son lit, le décor est minimal, une table et trois chaises sont les seuls éléments scénographiques visibles. Auxquels, tout de même, il faut ajouter la maquette côté jardin du plateau, non visible dans ces photos, qui indique le lieu où se déroule la scène, le « Palais Royal » et, devant la toile de fond, en arrière-plan à cour en fond de scène, un grand drap avec l'emblème héraldique des Plantagenêts. Ces détails nous les connaissons grâce aux croquis réalisés par Allio lui-même, présents dans l'une

des différentes versions de ce texte conservées à la Bibliothèque nationale de France[318]. Dans la séquence photographique de cette scène, nous observons que la posture de Planchon est ferme et rigide et nous pouvons imaginer que cette réplique a été prononcée avec distance, la voix ferme et les yeux serrés sur la couronne – cet attribut de la royauté qui signifie, dans ce contexte et par l'action que Planchon accomplit en même temps, le passage du pouvoir d'une main à l'autre, le passage d'Henry IV à Henry V.

Or, Bertolt Brecht a défini, dans le volume qui recueille ses écrits sur l'*Art du comédien*, la notion de *gestus* comme « un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et (le plus souvent) de déclarations faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'une ou plusieurs autres[319] ». Dans le cas de cette séquence, le Prince s'adresse au père, couché sur son lit, puis, le croyant mort, adresse son monologue à la couronne, cet objet qui, nous venons de le souligner, se charge d'une signification profonde et complexe. La couronne, en somme, dit le pouvoir, et la situation que la scène montre est une situation qui dit le passage du pouvoir. En ce sens, lisons dans son intégralité la définition que Brecht propose de la notion de *gestus* :

> Une personne qui vend un poisson montre entre-autres le *gestus* de la vente. Un homme qui rédige son testament, une femme qui séduit un homme, un policier qui passe un homme à tabac, un homme qui verse leur paye à dix autres : il y a toujours là un *gestus* social. Selon cette définition, la prière qu'un homme adresse à son Dieu ne devient un *gestus* que si cet homme le fait en pensant à d'autres hommes ou dans un contexte incluant précisément des relations d'hommes à hommes. (La prière du roi, dans *Hamlet*[320].)

Sans pouvoir interpréter cet extrait de spectacle comme une preuve irréfutable de la parfaite compréhension des théories brechtiennes par Planchon, limitons-nous à un constat. Roger Planchon a voulu rapprocher l'histoire du jeune Henry, futur roi d'Angleterre et héros d'Azincourt, de l'histoire du personnage sartrien Lucien Fleurier, protagoniste du bref roman *L'Enfance d'un chef*. Ce rapprochement, qui est fortement mis en évidence dans le numéro 1 du *Théâtre dans la Cité*, nous permet de formuler l'hypothèse que Planchon, dans cette scène, veut mettre en parallèle la fin du règne d'Henry IV et la montée au pouvoir de son fils avec l'histoire de Fleurier, fils d'un chef d'entreprise et destiné à en prendre la direction[321]. Jan Kott souligne l'importance de cette

[318] Il s'agit de l'exemplaire du texte de la deuxième partie de *Henry IV, Falstaff*, conservé dans le fonds Planchon, 4-COL-112 (129,3), texte destiné au régisseur du son Julien Mallier.
[319]Bertolt Brecht, « L'Art du comédien », in *Ecrits sur le théâtre*, traductions de Guy Delfel, Jean Tailleur et Jean-Louis Besson, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, p. 893.
[320] *Ibidem*.
[321] Et Gisselbrecht, toujours dans l'article « *Henry IV* de William Shakespeare », *Théâtre populaire*, numéro 28, janvier 1958, nous révèle que le premier numéro de *Le Théâtre dans la Cité* est distribué au public en salle. Le public peut, donc, lire l'interprétation du Théâtre de la Cité de cette « chronique », peut découvrir qui était Shakespeare, et, de plus, il est appelé à répondre à un autre questionnaire, dont Gisselbrecht souligne la question : « A quoi cela vous fait-il penser de nos jours ? » Le rédacteur de *Théâtre populaire* commente qu'il faut « faire comprendre que les grandes œuvres ne sont riches que de […] contenus actuels » et met en relief aussi le rôle des débats après chaque spectacle.

scène dans l'économie dramaturgique de Shakespeare, qui fait de la couronne le symbole du pouvoir, et écrit que :

> pour Shakespeare, l'image du pouvoir est la couronne. Elle est lourde. On peut la saisir de ses mains, l'arracher de la tête du monarque mourant et la poser sur la sienne. Alors on est roi. Alors seulement. Mais il faut attendre jusqu'à ce que le roi meure, ou hâter sa mort[322].

Kott semble décrire exactement la scène entre les deux Henry, à quelques exceptions près toutefois : le Prince ne « hâte » pas la mort du roi, au contraire Shakespeare en retardant la mort du roi insère un escamotage dramaturgique pour mettre encore plus en relief l'amour du Prince et son changement, de jeune habitué à la fréquentation des tavernes et compagnons de voleurs à fils dévoué. Cette œuvre demeure, au fond, « un drame apologétique », comme l'a souligné Kott. Cependant, le travail critique de Planchon, accompli sur le matériau linguistique de la pièce et matériellement avec les objets agencés sur scène, semble en changer la signification. La preuve d'amour filial qu'Henry donne au père dans la scène précédant sa mort devient plutôt une preuve de la maturité de ce jeune chef qui s'apprête à prendre le pouvoir. Il s'ensuit que le conseil que le roi mourant donne à son fils de porter la guerre à l'étranger pour avoir la paix en Angleterre devient une leçon de cynisme sur la façon de garder le pouvoir dans un pays en révolte[323].

Si cette lecture de l'intention de Roger Planchon est acceptable, alors la scène de la première confrontation entre le père et le fils, qui a lieu dans la première partie du *Henry IV*, huitième tableau dans la version scénique du Théâtre de la Cité, semble déjà annoncer la scène de la mort du Roi. Nous relevons, de plus, qu'à la réplique d'Henri IV/Galiardin : « Voilà l'arrêt de mort de cent mille rebelles. Tu auras une charge et ma souveraine confiance », qui suit le serment du Prince de servir fidèlement son roi dans la lutte contre ces derniers, Planchon ajoute une action scénique précise. Encore une fois grâce aux photos de Pic, nous savons que seulement au cours de cette scène, et peut-être après cette réplique spécifique, Galiardin, interprète du Roi, peut consigner à Harry l'épée avec laquelle il tuera le noble capitaine rebelle Percy[324].

[322] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anne Posner, préface de Peter Brook, Paris, Payot, [1983] 2006, p. 21.
[323] Déjà dans la première scène de cette pièce, où l'annonce de la rébellion contraint le Roi à retarder son départ vers Jérusalem, tout accent religieux est par ailleurs effacé.
[324] Cependant, dans la mise en scène de Planchon, le Prince est aidé par des gardes, détail qui enlève beaucoup d'héroïsme à ce personnage et, surtout, met sous une tout autre lumière le passage où Falstaff revendique ce noble meurtre pour soi-même, sans que le Prince ne le démente.

BnF, ASP, fonds Roger Pic, 4-PHO-1 (603) TA 513.

De ce point de vue, donc, le geste avec lequel le Prince prend la couronne peut être lu comme une *citation* du geste de la scène appartenant à la première partie de la pièce[325]. En regardant les photos de scène, en effet, nous pouvons remarquer que dans les deux passages l'action est interrompue, le geste suspendu, quoique le déroulement de la pièce ne soit pas arrêté brusquement, ne subisse pas un véritable choc. Néanmoins, soulignons que ces deux passages « présentent » la situation de la scène en ralentissant subtilement le déroulement de l'action principale.

En tout cas, une véritable interruption du *continuum* linéaire de la représentation se trouve au moment du monologue de *Falstaff*, prononcé sur le champ de Shrewsbury juste avant que les royalistes et les rebelles ne s'affrontent. Ce monologue de Falstaff, tout particulièrement dans la version d'Hugo fils, n'est pas plus qu'une bouffonnerie distrayante qui interrompe l'action principale pour distraire et mieux mettre en valeur les gestes des héros. Sur ces moments épiques, mais non brechtiens, de cette pièce Kott a déjà mis l'accent, soulignant en particulier la scène qui précède de peu ce monologue, où dans la version du Théâtre de la Cité Falstaff/Jean Bouise recrute « des gueux, des mendiants, des infirmes » pour qu'ils deviennent chair à canon, à laquelle suit la présentation de cette même chair à canon au Prince que nous avons vu dans l'enregistrement de

[325] Nous soulignons pourtant le fait que cette citation ne répond pas exactement à la notion de « *gestus* cité » dont parle Benjamin dans l'essai *Qu'est-ce que le théâtre épique*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 317-328.

1959. Kott ajoute que « [t]oute cette scène pourrait se retrouver telle quelle dans le théâtre de Brecht[326] ». De la similitude de cette scène avec une scène brechtienne et du rôle de Falstaff parmi les personnages shakespeariens, Roger Planchon a dû s'en être rendu compte – ce qui constitue une autre réponse à la question concernant la raison du choix de cette œuvre.

Bouise/Falstaff, pourtant, en suivant les indications de son metteur en scène, superpose au monologue épique de ce personnage un effet épique de matrice brechtienne. Il se détache du cadre scénique, appelle le public directement, et prononce son « catéchisme », comme lui-même le définit, en mettant en question, en perspective et à distance l'« honneur », les valeurs et les intérêts pour lesquels les « Seigneurs » sont prêts à s'entre-égorger. Ce caractère n'a pas échappé à Gisellbrecht, attentif commentateur brechtien et germaniste qui en 1960 verra sa traduction du *Schweyk dans la Deuxième guerre mondiale* représentée par Planchon et sa troupe. Pour le rédacteur de *Théâtre populaire*, c'est bien le Falstaff de Jean Bouise qui permet une réévaluation critique des héros de la pièce. Celui-ci, par ses commentaires, donne la possibilité au public d'effectuer un renversement total du point de vue à partir duquel interpréter cette œuvre. Si le centre de la pièce reste la lutte de pouvoir entre des seigneurs féodaux, les éléments scéniques, le jeu des acteurs, de Falstaff en particulier, distancient ce centre, le mettent dans une perspective qui laisse libre le public de juger sur les comportements et les intérêts des protagonistes. Falstaff est, de surcroît, un personnage qui, tout en commentant et en dirigeant l'attention du public, montre les contradictions d'un serviteur de ces seigneurs qui l'écraseront et le répudieront.

Jusqu'ici, nous avons mis en relief des passages de ce spectacle capables de montrer la pratique opératoire concrète de Roger Planchon, ses liens et ceux d'Allio avec Brecht, leur volonté de mettre en pratique ses préceptes et leur besoin d'expérimenter une nouvelle technique de mise en scène. Maintenant, essayons de formuler des hypothèses sur la signification et sur la portée historique de ce spectacle. Tout d'abord, Planchon travaille sur les mots de François-Victor Hugo et de Maurice Clavel, en en changeant le niveau et la connotation jusqu'aux limites de l'adaptation. À ce travail, en dépit de, voire contre la tradition romantique ou classique, il ajoute un travail parallèle *dans* l'« écriture scénique » au niveau du plateau. Nous pouvons affirmer que, pour les aspects que nous avons soulignés, dépasser ainsi la traduction romantique d'Hugo fils signifie aussi mettre en question et en perspective la tradition littéraire qui a figé l'œuvre de Shakespeare. Or, il nous importe de souligner que c'est par son travail scénique, accompli sur la *fable* avec les moyens de la scène que Roger Planchon interprète, juge et s'approprie, pour mieux la restituer à

[326] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anne Posner, préface de Peter Brook, Paris, Payot, [1983] 2006, p. 63.

son public, cette pièce, ne faisant plus simplement confiance à la version de Clavel afin de récupérer et restituer l'esprit éternel de cette œuvre.

Les notes de mises en scène de Planchon, sans doute rédigées lors de la préparation de la première version de ce spectacle, permettent de mettre en évidence que ce metteur en scène est pleinement conscient de l'enjeu que représente cet usage de l'œuvre de Shakespeare. Il affirme avec grande clarté, en effet, que

> [l]a langue des princes et des rois de Shakespeare n'a rien à voir avec le langage-communication, elle débouche directement dans le lyrisme, la poésie, ce qui grandit et sublime le personnage. La difficulté pour nous qui cherchons « le réalisme critique » est de retirer cette « aura » poétique qui, si elle grandit les êtres, les voile. Il s'agit pour nous de montrer, non de sublimer[327].

Ce jeune metteur en scène sait qu'il est nécessaire « retirer cette « aura » poétique » propre à ces classiques pour que la mise en scène dévoile la substance concrète de ces personnages, suivant ainsi une orientation de « réalisme critique » clairement inspiré par l'œuvre théorique et scénique de Brecht[328]. Planchon non seulement nous indique ouvertement le principe qui le guide et qui est en train de former sa *praxis*, en ce sens véritablement union dialectique de théorie et de pratique[329]. Dans ce passage, il nous révèle en plus que sa volonté est celle de faire en sorte que le langage de cette œuvre communique avec la contemporanéité de la salle et des acteurs qui interprètent cette œuvre en retirant tout voile séparant le public de cette œuvre. La parabole shakespearienne du Prince qui deviendra le héros d'Azincourt dans cette mise en scène est rétablie pour être, cependant, complètement retournée. Un autre passage de ce texte manuscrit de Planchon est encore plus explicite sur ce point :

> Le thème profond des chroniques historiques de Shakespeare est le sacré. Le roi est sacré, "intouchable" et appartient à une autre sorte que les humains. Une autre sorte, une autre caste. Tout ce théâtre n'est qu'une immense rêverie sur le sacre, l'eau du sacre, la sainteté du sacre, le sacré. Richard II, fût-il lâche, pédéraste et veule, possède l'empreinte du divin[330].

La référence au personnage de Richard II est donc le point de départ pour qu'il puisse mettre en relief ce qui est, *de facto* selon Jan Kott, le propre de cette dramaturgie, produite en un temps de passage des formes de la monarchie féodale à celles des règnes de la Renaissance et dont nous avons déjà parlé à propos du poids de la couronne. Cette « immense rêverie » sur le sacré que structure cette œuvre oblige ce metteur en scène précisément à « montrer, non […] sublimer » la fable, ses personnages et la réelle portée de leurs agissements, car son but est celui de démasquer

[327] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Henri IV* - Notes de mise en scène, croquis, travail sur et autour du texte », 4-COL-112 (1188), document manuscrit, pages non numérotées.
[328] *Cf.* le volume *Sur le réalisme*, *op. cit.*, où Brecht développe clairement, certes non sans contradictions, sa propre définition de cette formule.
[329] *Cf.* Introduction.
[330] *Ibidem*.

les intérêts d'une « caste » afin que le public d'une caste lointaine historiquement et socialement puisse « toucher » ces rois.

Certes, cette œuvre n'est pas dépourvue aussi de traits légers, comiques et « quotidiens », et Planchon en est parfaitement conscient : « Le ton de légère ironie que Shakespeare a donné à toute la pièce permet de saisir les personnages au niveau du quotidien[331]. » Cependant, le comique et le ridicule de l'œuvre de Shakespeare devra être tournée en ironie désacralisant le « sacré » des héros, des nobles et du Roi, parfois il faudra que le comique soit refroidi dans certains passages ou déplacé dans d'autres. Ainsi, c'est exactement à partir de ces moments comiques et ironiques que la troupe pourra solliciter l'entendement d'un public amené à juger et à comprendre ces « héros ». Pour ce faire, le réalisme critique décliné scéniquement dans les formes que Brecht et le Berliner Ensemble viennent de montrer à une génération entière d'hommes et de femmes de théâtre sont la clef pour que cette œuvre de Shakespeare s'ouvre aussi aux spectateurs de cette *Cité* de banlieue.

Enfin, comme déjà le texte de Schoendorff le mettait en lumière, ces notes indiquent que la lecture de Marx guide la réappropriation de cette œuvre littéraire pour un public populaire. En conclusion de ces pages, Planchon cite un passage de Marx, tiré des *Théories sur la plus-value* : « On pourrait tout aussi bien dire que la maladie produit les médecins, la bêtise les professeurs et les écrivains, la vulgarité les poètes et les peintres, l'immoralité les moralistes, la superstition les prédicateurs et *l'insécurité générale les souverains*[332]. »

Sans s'attarder sur les implications de ce passage où Marx critique ironiquement les positions de Storch à propos de son interprétation de la valeur d'usage que les activités humaines produisent dans la société capitaliste, l'intérêt de cette citation réside, pour nous, dans la dernière phrase. En effet, par cette mise en scène, Planchon veut explicitement faire voir comment la parodie du couronnement, scène centrale et bien connue de cette pièce où Falstaff couronne le Prince, résonne avec « les mêmes scènes entre le Roi et son fils[333] ». La scène, que d'une façon schématique nous avons analysée plus haut, du passage de l'épée entre le Roi et son fils se révèle donc être une citation renversée de la parodie initiale. Qui, de plus, ayant lieu peu avant le début de la guerre contre les rebelles, marque et anticipe le retournement décisif du caractère de Harry, car à la suite de cette scène, il jurera de savoir être digne de son noble père. Or, particulièrement durant le premier serment du fils au père et lors de l'extrême passage d'un Roi à un autre à la mort de Henry

[331] *Ibidem*.
[332] Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, (Livre IV du *Capital*), publiées sous la responsabilité de Gilbert Badia, tome I, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 327. La citation recopiée par Planchon coïncide avec celle présentée dans cette version. C'est nous qui soulignons.
[333] 4-COL-112 (1188) *Notes de mise en scène, cit.*

IV, les acteurs devraient arriver à faire voir comment « l'insécurité générale produit les souverains ». En suivant les notes de Planchon, la mise en scène du Théâtre de la Cité, plus globalement, doit rendre évident comment un Prince compagnon de brigands et de voleurs se transforme en Roi, à travers de quels massacres et de quelles trahisons s'opère « la récupération d'Henry par la royauté et par l'Église[334] », comme le dit Planchon lui-même. C'est par le biais de ce jeu dialectique que cette troupe peut donc montrer sous un nouveau jour toutes les contradictions de ces personnages, leurs intérêts, leur humanité, tout en traduisant ce texte dans un langage, littéraire et scénique, dépourvu de l'« aura » sacrée que la langue de *the Bard* éloigne de nous.

La lecture de ces notes de mise en scène nous fait maintenant comprendre pleinement les reproches de Jean Jacquot au traitement du texte de Shakespeare opéré par cette troupe. Ce Directeur de recherches au sein du CNRS, spécialiste du théâtre de la Renaissance et auteur d'un ouvrage sur Shakespeare en France, adresse en 1964 des critiques révélatrices de la portée du travail scénique et interprétatif accompli par Planchon. Jacquot fait certes l'éloge des qualités stylistiques du metteur en scène de ce *Henry IV* et du scénographe, Allio. Mais il affirme aussi que Planchon

> a vu dans cette peinture d'une société, déchirée par les conflits qui s'y livrent pour le pouvoir, un moyen d'aiguiser le sens critique de son public et de développer sa conscience politique – projet parfaitement valable si pour rendre Shakespeare plus actuel il n'avait fallu forcer le sens de certaines scènes, en couper d'autres, affaiblir délibérément les accents poétiques[335].

Cette déclaration montre la force désacralisante avec laquelle la lecture brechtienne et marxienne de cette pièce frappe un spectateur français des années 1960, aussi cultivé et préparé que l'est Jacquot. Ce dernier poursuit sa critique en définissant le travail de Planchon sur la traduction d'Hugo fils comme une adaptation qui « prise dans le sens d'un remaniement, est difficilement défendable[336] ». Pour des raisons à la fois esthétiques et idéologiques, Jacquot s'oppose nettement à la posture critique et libre de Planchon face à *Henry IV*, et nous informe que la faute majeure du directeur du Théâtre de Villeurbanne est, pour lui, celle de s'être installé « dans l'œuvre pour y faire sa prédication ». Pour Jacquot, « l'auteur d'une *traduction scénique doit restituer l'original dans son authenticité*, tout en trouvant une langue que les acteurs puissent parler et le public écouter[337] ». Et effectivement, l'opération de simplification, d'explication et d'appropriation accomplie par Planchon arrive à tordre et à modifier le contenu de l'œuvre représentée. Mais, comme nous venons de le voir, c'est principalement par le langage de la scène

[334] *Ibidem*.
[335] Jean Jacquot, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964, p. 12.
[336] *Ibidem*.
[337] *Ibidem*, p. 13. C'est nous qui soulignons.

et par sa matérialité signifiante, par l'« écriture scénique », que Planchon accomplit sa relecture ; certes, en s'en prenant délibérément et consciemment à l'« aura poétique » de Shakespeare. Si pour ce faire il se détache de la version romantique de François-Victor Hugo, cependant il s'appuie sur la version plus moderne de Clavel, qui déjà avait restitué ce drame historique dans sa forme la plus proche de l'original. Mais il ne s'agit pas de suivre ou de reproduire cette version, le travail accompli par le Théâtre de la Cité est véritablement une « traduction scénique » opérée à partir du langage de la scène pour signifier autrement la dramaturgie préalable fournie par Shakespeare. Sans pour autant l'adapter véritablement, comme l'avaient fait jadis Brecht et Lion Feuchtwanger sur d'autres dramaturgies élisabéthaines. Le Théâtre de la Cité, au contraire, s'attèle plutôt à montrer sur scène et l'œuvre originelle et la critique – celle que Jacquot nomme « sa prédication » – de cette même œuvre littéraire.

Cette réflexion pourrait nous faire penser à la signification que le mot *profanation* a dans le vocabulaire du philosophe italien Giorgio Agamben. Pour ce dernier « [p]rofaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation, ou, plutôt, qui en fait un usage particulier[338] ». Agamben analyse l'étymologie latine du verbe *profanare*, qui à l'origine désigne l'acte de briser la « séparation » entre les participants au rite et l'objet du rite, entre l'objet *sacer,* inviolable et intouchable, et le corps impur du fidèle. De ce point de vue, donc, la réaction de Jacquot à la mise en scène de la compagnie du Théâtre de la Cité semble une réaction à une vraie profanation d'un objet *sacer*, l'œuvre et les mots de Shakespeare. Le metteur en scène, auteur de cette version scénique, souligne Jacquot, devrait plutôt restituer dans sa propre « authenticité » la pièce, au lieu de la rendre plus actuelle aux dépens de ses « accents poétiques ».

En ce sens, le but de Planchon pourrait être considéré exactement comme celui de profaner Shakespeare, non plus de « sublimer » – mot certes ambigu mais significatif – le lyrisme de l'œuvre, mais bien plutôt « montrer » critiquement les structures et les superstructures qui façonnent les conduites de personnages agissant dans des situations connotées socialement, politiquement et historiquement. C'est ainsi qu'il arrive à profaner l'œuvre, car il fait toucher au public la *chair* des personnages de *Henry IV* en désacralisant leur statut de héros, leur caractère éternel et immuable, en les réduisant à leurs ambitions les plus matérielles – et en montrant leurs conduites ainsi que la *fabula* comme transformables. Il accomplit, en somme, mais aussi il fait accomplir à tout spectateur, un acte de « contagion profane, un toucher qui désenchante et restitue à l'*usage* ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié[339] ».

[338] Giorgio Agamben, « Eloge de la profanation », in *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2006, p. 98.
[339] *Ibidem*, p. 97. C'est nous qui soulignons.

L'ambition et la finalité politique de cet *acte profanatoire*, qui portent Jacquot à critiquer nettement Planchon, se configurent d'autant plus comme *profanation* que ce metteur en scène *joue* librement avec le sens et le contenu de cette œuvre. Et pour Agamben, le passage du sacré au profane peut s'effectuer par le *jeu*, en faisant du sacré un usage librement incongru. Le jeu, *ludus* en latin, possède à l'origine la caractéristique de briser l'unité qui relie un mythe à l'histoire qui le raconte, nous explique Agamben, et le *jeu* de Planchon, sur Hugo qui traduit Shakespeare, sur *Henry IV* et sur le dispositif dramaturgique qui nous transmet ce texte, est un acte de restitution « à l'usage commun [des] espaces qu'il [le sacré] avait confisqués[340] ».

L'œuvre de Shakespeare comme espace profané, dont Planchon fait un usage incongru, c'est-à-dire hors du contexte à l'intérieur duquel une tradition l'avait enfermé. *Henry IV* perd donc son « aura », comme le veut ce metteur en scène[341]. Or, ce terme, central dans la production philosophique de Benjamin, nous oblige, en toute première instance, à songer à l'un des essais parmi les plus connus de cet auteur, *L'Œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dans cet ouvrage, lorsque le philosophe allemand montre que la différence entre le théâtre et le cinéma réside dans le fait que la nature de ce dernier est une nature « illusionniste » et une « nature au second degré[342] », puisqu'elle est le fruit d'un montage, la représentation de *Henry IV* de Planchon nous semble elle aussi, en partie, fruit d'un montage, épique, distancié et non-illusionniste selon les intentions brechtiennes, qui permet au public de construire son propre discours critique. Pourtant, le théâtre est un *medium* qui échappe par sa nature à la reproduction de

[340] *Ibidem*, p. 101. Dans un texte très important de son œuvre, *Enfance et histoire*, Agamben avait déjà indiqué le rapport étroit et hautement structurant les sociétés humaines entre rite et jeu, entre synchronie et diachronie. En s'appuyant sur la réflexion d'Émile Benveniste contenue dans « Le jeu comme structure », *Deucalion. Cahiers de philosophie*, n° 2, Paris, 1947, et sur celle de Claude Lévi-Strauss, particulièrement, mais non uniquement, dans l'ouvrage *La Pensée sauvage*, Agamben écrivait en 1978 : « Tandis que le rite transforme des événements en structures, écrit [Lévi-Strauss], le jeu transforme les structures en événements. En développant cette remarque à la lumière des considérations qui précèdent, on peut affirmer que le rite a pour tâche de résoudre la contradiction entre le passé mythique et le présent, en supprimant l'intervalle qui les sépare et en rassemblant tous les événements dans la structure synchronique. Le jeu, quant à lui, procède à une opération symétrique et inverse : il tend à rompre le lien entre passé et présent, à dissoudre la structure, à la faire voler en éclats événementiels. En d'autres termes, si le rite est une machine à transformer la diachronie en synchronie, le jeu est, au contraire, une machine à transformer la synchronie en diachronie. », (Giorgio Agamben, « Le pays des jouets », in *Enfance et histoire*, traduite de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot&Rivages, [1978] 2002, p. 135). Or, s'il est bien d'indiquer que l'origine de la réflexion d'Agamben sur le rite, le jeu, le sacré et, ensuite, la profanation, s'appuie sur les réflexions contenues dans cet ouvrage, notre objectif n'est aucunement celui de vouloir proposer une lecture ou une interprétation des réflexions de ce philosophe. Au contraire, notre but est bien plutôt celui de nous appuyer sur des concepts de philosophes, Agamben ou autre, pour en vérifier leur opérativité empirique au contact avec notre objet d'investigation ; pour mieux cerner, en somme, la valeur de la *praxis* de Planchon et de sa compagnie dans son propre contexte. En aucun cas nous ne voulons suggérer une interprétation philosophique de la pensée des auteurs sur lesquels nous nous appuyons.

[341] Avec grande précision, Pierre Nora a d'ailleurs remarqué que « [l]'histoire, parce qu'opération intellectuelle laïcisante, appelle l'analyse et le discours critique. La mémoire installe le souvenir dans la sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. » (Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », in Pierre Nora (dir), *Les Lieux de mémoire, 1. La République*, Paris, Gallimard, [1984] 1997, p. 25).

[342] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres Complètes*, Tome III, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 299.

masse, et l'acteur de cinéma, comme le souligne Benjamin, « n'a pas, comme l'acteur de théâtre, la possibilité d'adapter son jeu en cours de représentation, aux réactions des spectateurs[343] ». Nous pourrions dégager, donc, une contradiction entre le rôle d'acteur de Planchon et ses ambitions critiques de metteur en scène, parce qu'il interpose, entre la communication directe de l'acteur avec le public, la médiation de son discours critique et *profanatoire*, aux dépens de la valeur cultuelle de l'œuvre portée par la tradition.

Benjamin dit qu'au cinéma « le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné[344] » et le compare au chirurgien qui « opérativement » pénètre dans le malade. D'une part, Planchon semble opérer en chirurgien à l'intérieur de la structure de la pièce, en faisant perdre au moins une partie de l'aura qui éloigne son personnage du public. Mais d'autre part, à cause du fait que le *medium* du théâtre se fond sur un *hic et nunc* impossible à reproduire, Planchon *profane* l'objet sacré *Henry IV* de Shakespeare sans modifier directement l'« aura » propre au langage de la scène. En ne permettant non plus, cependant, que les éléments qui agissent concrètement sur scène la « subliment », à savoir la reproposent pour que le public communie avec le lyrisme éternel et hors du temps qui constituerait l'œuvre de Shakespeare. Au contraire, l'« aura » est distanciée et expliquée, *profanée*, en somme ; et c'est à même le plateau, à travers le jeu des acteurs, les choix des costumes, des couleurs, le montage des scènes, etc., que s'opèrent cette distanciation et cette *profanation* des accents poétiques de ce drame. Certes, la version scénique de Planchon s'attèle à modifier partiellement la langue de Shakespeare. Mais une lecture rapide du texte de Clavel montre immédiatement que la version du Théâtre de la Cité ne s'éloigne pas qualitativement de cette traduction, l'« affaiblissement » de l'« aura » de la pièce s'opérant sans que la forme générale de l'œuvre ne soit radicalement transfigurée. Cela parce que, au vu de l'*usage* dialectique que Planchon veut faire de cette œuvre, il est capital que la forme originale de ce drame soit rétablie pour plus efficacement être critiquée par la scène.

De plus, la référence au cinéma, chez le théâtre de Roger Planchon, n'est pas le fruit du hasard. *Henry IV*, par exemple, est un spectacle qui semble d'emblée « contaminé » par le langage du cinéma. En effet, comme l'atteste un autre document, ce spectacle est présenté comme un « grand western historique[345] ». Or, même si cette référence au western comme genre cinématographique n'est pas liée à une précise et développée opération de contamination entre langage du cinéma et langage du théâtre, le fait en soi de présenter ce spectacle comme un western, « comme une

[343] *Ibidem*, p. 289.
[344] *Ibidem*, p. 300.
[345] Fonds Planchon, 4-COL-112 (129,9).

aventure qui vous [le public villeurbannais] passionnera[346] », atteste d'une volonté de rapprocher ces deux langages. En ce sens, quoique par une simple stratégie de simplification du langage ou par un montage rapide et pressant des scènes de bataille, la valeur cultuelle des mots de Shakespeare, *sacrés* pour un public traditionnaliste, tout particulièrement en Angleterre et en Allemagne pour des raisons historiques, est contaminée par un genre populaire et « bas » comme le western. Et pourtant, pour Planchon, cette opération d'abaissement ne signifie aucunement une vulgarisation de Shakespeare, mais non plus une *réactivation* de son contenu sacral perdu[347]. L'« usage » qu'en fait Planchon, en effet, se structure sur la volonté opposée, celle de se réapproprier une fable en jouant, dialectiquement, la distance nous séparant d'elle, et en brisant la séparation nous empêchant une compréhension contemporaine, active et critique de la conduite de ses personnages.

Par ailleurs, il nous faut remarquer que cette opération de *profanation* de la valeur cultuelle d'une œuvre ne s'applique pas tant à *Henry IV* qu'à une prétendue « aura » sacrée de Shakespeare. *Henry IV*, n'ayant fait l'objet d'une représentation sur les scènes françaises qu'en 1950, était en 1957 et en 1964 un texte encore méconnu en France[348].

L'opposition de Jacquot à la lecture de Planchon est pour cela encore plus intéressante : Jacquot se rend compte que la version scénique du Théâtre de la Cité donne au public français une vision

[346] *Ibidem*.

[347] Nous employons un terme avec lequel Tackels désigne la « logique de la modernisation des textes » qui préoccupe les *écrivains de plateau* de nos jours, *Les Ecritures de plateau, op. cit*., p. 23. Pourtant, sans s'attarder sur une critique ponctuelle de ce passage du texte de Tackels, il est bien de souligner qu'à notre sens, en réalité, l'usage de ce terme est appliqué de façon encore une fois ambiguë par cet auteur. Avec ce terme, il entend décrire les productions d'artistes, tels Castellucci ou d'autres, qui ne réactivent aucunement le contenu profond des œuvres anciennes, celles d'Eschyle par exemple – que l'on songe à ses reprises successives de l'*Orestie* –, mais qui plutôt resignifient, à même le plateau, la trame des mythes pour dire la distance temporelle irrécupérable nous séparant de leur contenu, aussi bien que leur persistance tragique dans la constitution anthropologique de nos sociétés. La version de la trilogie d'Oreste récemment donnée par la compagnie Anagoor (*Orestea, Agamennone, Schiavi, Conversio,* mise en scène à Paris du 11 au 13 octobre 2018 au Théâtre de la Cité internationale) est un autre exemple de la spécificité de ces productions, d'autant plus car dans cette œuvre scénique est bien visible l'impossibilité d'une véritable et entière reprise critique du texte de l'œuvre par cette compagnie, malgré les tentatives initiales de cette troupe d'en récupérer – et par là, véritablement de *réactiver* – le contenu des mots de l'*Agamemnon*, première partie de la trilogie, pour l'abandonner, inévitablement, au fur et à mesure que cette troupe et son metteur en scène, Simone Derai, pénètrent la trame de l'œuvre proposant leur propre usage de ce mythe. Et dans cet usage, des compagnies tels celle de Jan Fabre, pour ne citer que l'une des plus connues, nous pouvons tout au plus trouver la (volontairement) frustrante réactivation d'un rite sans plus aucun contenu ou effet avec notre réalité. Sauf, éventuellement, la remémoration apocalyptique de traumas primordiaux constitutif de toute société humaine, présentés sous leur forme la plus distante, cruelle et inaccessible à tout « usage » critique et positif. Bref, en reprenant la réflexion d'Agamben, les « écrivains de plateau », les artistes de théâtre de l'ère du « post-dramatique », pour reprendre la catégorie de Lehmann (*Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, [1999] 2002), les créateurs scéniques qui œuvrent en imposant sur le plateau un système de signes à même de déconstruire toute signification univoque de l'œuvre antérieure à laquelle ils font souvent référence, ils s'efforcent tous à transformer la diachronie en synchronie tragique, à montrer la fatale actualité du mythe.

[348] Sur *Le Progrès* du 4 mai 1959, Georges Versini confirme que « le public français, même le plus cultivé, ignore tout de l'histoire de l'Angleterre au XV[e] siècle […] », fonds Planchon, BnF, ASP, 4-COL-112 (129,20), et le texte de Jacquot aussi, en présentant les éditions de Shakespeare en France depuis la fin du XIX[e] siècle souligne que jamais les « chroniques » n'ont été représentées dans leur totalité.

faussée et idéologique de *Henry IV*, en en déformant la signification originelle. Il en déforme le langage, le simplifie et interprète les héros de cette « chronique » de Shakespeare comme des hommes agis par des intérêts privés et bien calculés. En réalité, dépouillée de la structure en actes et scènes avec laquelle la tradition française l'avait figée, la pièce peut être restituée aux hommes du présent, sans perdre sa distance et sa spécificité historique, au lieu d'être « actualisée » comme erronément le suggère Jacquot. À partir de cette perspective, *Henry IV* de Shakespeare pourrait être lu comme la première tentative de *profanation*[349] d'un auteur et d'une œuvre que Planchon veut transmettre au public villeurbannais, mais dont la forme est mise en question et le contenu en friction avec la contemporanéité de la salle. C'est pour cette raison aussi que cette pièce a une valeur programmatique pour le répertoire qui sera présenté à Villeurbanne, car cette troupe indique à son public avec cette mise en scène que les œuvres qu'elle interprétera sur scène peuvent, concrètement, leur communiquer des contenus historiques qui les concernent et qu'ils peuvent comprendre, donc s'approprier.

D'autre part, Planchon semble commencer avec cette pièce une démarche qui le portera à briser l'« aura » des pièces qu'il va interpréter, ou, plus précisément, à déblayer la valeur cultuelle et immuable qui rend ces œuvres intouchables, imperméables à un regard moderne et critique : c'est à cela que correspond son idée d'« écriture scénique ».

Comment Brecht a remplacé Vilar : petit essai de philologie et de comparaison théâtrale entre « deux Shakespeare ».

> PLANCHON : Pour moi, Brecht est d'autant plus important que je n'appartiens pas à la tradition du Cartel… Quand j'ai commencé à faire du théâtre, je me sentais très coupé de la tradition française du Cartel ; alors la révélation brutale d'un théâtre lucide, conscient… J'ai pensé abandonner le théâtre… 1952… 1954…
> ALLIO : Moi, c'était justement le moment où […] je voulais faire de la mise en scène. J'en avais assez des décors : ça ne me plaisait pas, la façon dont on les faisait alors[350].

La discussion entre Planchon, Allio et Adamov de 1960 se révèle, encore une fois, une piste intéressante pour tenter de comprendre les mécanismes des pièces présentées par le Théâtre de la Cité et pour suivre l'évolution du style de cette compagnie. Dans ce passage, Planchon affirme clairement être coupé de la « génération du Cartel ». *De facto,* avec la première mise en scène présentée dans cette *Cité,* nous pouvons déjà mesurer la distance de la *praxis* de Planchon d'avec la génération des metteurs en scène qui l'a précédée. Nous verrons cependant que la conscience de cet homme de théâtre évoluera, et que le regard qu'il portera sur ses influences et sur ses

[349] Entendue dans le sens strict de restitution au libre usage de contenus que le *sacré* avait confisqués.
[350] « Où en sommes-nous avec Brecht », in *Ici et maintenant, op. cit.*, p. 212.

références passées permet de mieux comprendre la complexité de son parcours dans l'avenir. Cette table ronde a le mérite, enfin, d'encadrer l'investigation de la *praxis* de Planchon et d'Allio car ces hommes de théâtre se confrontent et présentent leurs recherches. Pour nous, il s'agit en somme d'un document précieux, et relativement rare, dans lequel une partie des problématiques engendrées par la découverte de l'œuvre de Brecht sont ici discutées de façon synthétique. La distance de Planchon d'avec la « génération du Cartel », le malaise d'Allio envers les décors qu'« on faisait alors », à savoir avant « l'avènement de Brecht » en France, ou encore pour Adamov le besoin d'inscrire ses personnages individuels dans une dramaturgie à même de démasquer les mécanismes collectifs, ce sont autant de thèmes qui permettraient, par ailleurs, d'interroger l'évolution que le théâtre français subit à la fin des années 1950.

Pour ce qui concerne Planchon, dans un autre passage de cette même table ronde, ce dernier définit encore plus clairement dans quelle mesure la mise en pratique du « réalisme critique » appris à l'école Brecht-Berliner Ensemble modifie la conception d'une mise en scène et le rôle du metteur en scène :

> Je dirais que quand je fais une mise en scène, je m'engage totalement. Et, d'une certaine manière, cela répond à toutes les lectures que j'ai pu avoir, à toutes les réflexions sur la vie que j'ai pu faire. Ça, c'est quelque chose qui, dans le théâtre, bouleverse tout. Il suffit de lire, par exemple, un livre qui a paru en 43 ou 44, qui s'appelait *Propos sur la mise en scène*, pour voir combien tous les gens qui travaillaient à cette époque-là étaient éloignés de ces problèmes. C'était un livre collectif fait par plusieurs metteurs en scène ; c'est Henri-Charles Gervais [*sic*] qui avait réuni ces propos […] Eh bien, tous en restent aux dons, au talent, au goût, etc. *Personnellement, il me semble qu'on ne peut pas faire une mise en scène, qu'on ne peut pas donner une indication à un acteur, qu'on ne peut pas régler un mouvement sur le plateau sans savoir que ça engage des problèmes aussi simples que, par exemple, la liberté* […][351].

Dans ce passage, Planchon se réfère, en réalité, à l'ouvrage d'André-Charles Gervais[352]. Or, nous ne voulons pas proposer une analyse de ce texte à comparer avec les positions et la *praxis* du Théâtre de la Cité, aussi intéressante soit-elle. Il est pour notre enquête plus important d'indiquer, tout d'abord, que Planchon, en 1960, est convaincu que pratique de la mise en scène est différente de celle de ses prédécesseurs. Maintenant nous souhaitons, très rapidement, suggérer la différence à la fois entre les mises en scène de Planchon et celles de ses ainés, Vilar le premier, ainsi que synthétiser l'évolution esthétique accomplie par ce metteur en scène et sa troupe. Non seulement une mise en scène l'engage, désormais, « totalement », mais cet engagement pousse Planchon-metteur en scène à proposer sa propre réflexion sur des thèmes bien plus vastes.

S'il est vrai que Planchon est distant de la génération de metteurs en scène et d'acteurs d'avant la Deuxième guerre mondiale, l'influence, complexe et contradictoire, de Vilar sur les choix de

[351] *Ibidem*, p. 215. C'est nous qui soulignons.
[352] André-Charles Gervais, *Propos sur la mise en scène*, Lyon, Les Éditions françaises nouvelles, 1943.

répertoire du Théâtre de la Comédie suggère que l'histoire d'une compagnie ou d'une pratique de théâtre ne sont jamais lisses, linéaires. Voilà l'importance d'enquêter aussi bien les éléments de continuité avec des pratiques précédentes que les moments de rupture sans jamais vouloir suggérer une quelconque « primauté » d'un artiste, d'une troupe ou d'une *praxis* sur une autre. La première mise en scène de Planchon de *La Véridique Histoire de Henry IV* est, par exemple, un moment de rupture avec une esthétique et une convention, résultant d'un processus complexe de maturation.

Il serait cependant naïf de nier l'apport essentiel de Vilar pour la formation de la génération d'hommes de théâtre à laquelle Roger Planchon appartient : le directeur du TNP a su inspirer une génération entière en *innovant* le rituel de l'accès au théâtre, ou, comme l'avait déclaré Barthes, apportant « une véritable révolution dans les normes de consommation du théâtre[353] ». Le choix du répertoire présenté au Théâtre de la Comédie est sans doute débiteur de l'ouverture permise par l'expérience de Vilar. Toutefois, nous constatons que la « *praxis* Brecht-Berliner Ensemble » commence à donner un axe idéologique et artistique à des hommes de théâtre qui n'arrivaient plus à trouver ni dans la tradition ni dans la production nationale contemporaine la source profonde pour soutenir et faire évoluer leur propre esthétique. Alors qu'à Villeurbanne, à savoir dès lors que le Théâtre de la Cité existe et que cette troupe dispose des moyens et d'un outil pour *profaner* son répertoire, Planchon peut, de son côté, expérimenter une voie pour parler, à travers l'œuvre critiquée, de « problèmes aussi simples que la liberté ». Ou, en l'occurrence, du problème du pouvoir, de la souveraineté et de la guerre civile au Moyen-Âge anglais en perspective avec les conflits de l'époque contemporaine.

Bref, à Villeurbanne semble s'opérer une tentative de dépassement d'une tradition d'interprétation scénique, sans pour autant rejeter l'importance des recherches des générations précédentes à celle de Planchon et d'Allio. Or, il ne s'agit certes pas d'indiquer dans la *praxis* de Planchon le moment de rupture cruciale pour comprendre *in toto* l'évolution du théâtre français à la fin des années 1950. Toutefois, l'affirmation de Planchon de la responsabilité complète de ceux qui élaborent l'œuvre scénique justifie que l'on suive et analyse le parcours artistique de ce metteur en scène et de sa troupe.

Afin de mesurer toute la distance entre Vilar et son cadet Planchon, il suffit de songer à cette affirmation de Vilar :

> […] le peintre – et ses couleurs – éclaire, explique, interprète, et ce sont ses couleurs qui, unies à la qualité du style de l'auteur, au ton et au talent de l'acteur, assaillent le spectateur, ne le lâchent plus. Ce qui ne l'empêche pas de réfléchir. Après[354].

[353] Roland Barthes, « Le Théâtre populaire d'aujourd'hui » (1954), in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.* p. 120.
[354] Jean Vilar, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981, p. 218.

Dans cette affirmation il ne s'agit pas de dégager à tout prix une déclaration de poétique conservatrice, mais tout simplement de constater que même dans un passage d'un texte si célèbre, l'accent est clairement placé, par Vilar, sur la nécessité d'éclairer et d'interpréter fidèlement l'œuvre de l'auteur. C'est à partir de cette lecture fidèle à l'esprit du texte qu'il sera, mais « après » la représentation, possible au spectateur de réfléchir. Seulement après, en somme, que la mise en scène ait pu lui restituer, correctement interprété, le poème dramatique. À l'opposé, la volonté de Planchon de critiquer l'œuvre et son monde, qui structure le processus de création de *Henry IV*, nous apparaît soudainement comme le moteur d'une conception du pouvoir du théâtre radicalement différente de celle de Vilar[355].

En effet, si nous comparons cette significative citation de Vilar avec les déclarations et les traces du travail d'Allio sur la dramaturgie shakespearienne, il est possible de saisir comment Vilar veut souligner la centralité du « peintre », non plus décorateurs mais non pas encore scénographe. Vilar insiste sur la combinaison des éléments qui concourent à faire que le « style de l'auteur » envoûte et convainc le public. Couleurs, tons et interprétation doivent en somme servir le noyau central de l'œuvre scénique, l'esprit profond de l'œuvre de l'auteur que la scène se doit de dégager et de restituer au public. Tandis que dans les propos et dans la pratique d'Allio, nous pouvons toucher du doigt à quel point son travail sert une œuvre scénique, une œuvre collective qui se donne comme produit d'un processus de création ouvert au jugement du public. L'horizon de la représentation commence, donc, à se déplacer : dans la mise en scène du Théâtre de la Cité, le centre de l'œuvre scénique n'est plus l'œuvre poétique de l'auteur, mais la réalisation scénique elle-même. Certes, cette œuvre scénique n'est pas encore un produit dont le processus de création coïncide avec l'événement spectaculaire, et la référence à une dramaturgie préalable demeure centrale. Cependant, le spectacle du Théâtre de la Cité n'est plus, simplement, la représentation, ou la retraduction, de cette dramaturgie préalable, mais au contraire à la fois la monstration de l'œuvre de l'auteur et sa critique.

Enfin, un passage tiré du *Petit manifeste de Suresnes* permet de voir encore plus clairement la différence de la posture de Planchon par rapport à celle de Vilar. Pour le directeur du TNP et pour ses collaborateurs, au théâtre « il n'est pas question […] d'éduquer, par le *truchement* des chefs-d'œuvre, un public. La mission du théâtre est plus humble : il doit plaire, séduire, réjouir, et nous couper pour un temps de nos peines et de nos misères[356]. » D'un certain point de vue, l'exigence

[355] Soulignons aussi que, dans la mesure où l'usage que Planchon fait de cette fable est montré sur le plateau, les différentes composantes qui concourent à l'élaboration d'une œuvre scénique agissent en présence sur la réception du spectateur, non plus « après » l'acte scénique.

[356] Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 147. C'est nous qui soulignons.

profonde du Théâtre de la Cité est d'éduquer son public, aussi bien que de renouveler l'art du théâtre, la quête d'un renouvellement esthétique et d'un public populaire vont de pair pour cette compagnie. Les mises en scène de Planchon veulent, en bref, faire réfléchir l'assistance sur les « peines » et sur les « misères » du monde qu'ils habitent, avec un ton certes parfois joyeux, populaire et toujours à travers les œuvres d'un répertoire à découvrir mais surtout à se réapproprier.

Or, nous pourrions multiplier les exemples à partir d'un croisement des traces des spectacles de Vilar et de Planchon, aussi bien qu'en comparant leurs déclarations respectives. Ce qui importe, en revanche, c'est plutôt montrer l'attitude foncièrement différente de Vilar et de ses collaborateurs qui, en 1953 aux prises avec *Richard II,* « restent les débiteurs de l'auteur et ne peuvent que tenter de porter l'énigme du texte[357] ». Cécile Faucon, au fil de sa reconstruction de cette mise en scène de Vilar, analyse bien à quel point ce dernier,

> refuse la passivité du public et décide de faire confiance à l'imagination du spectateur, [et] il lui paraît [par conséquent] nécessaire de rendre Shakespeare accessible et de faciliter la compréhension d'une pièce dont l'arrière-plan historique reste méconnu en France. Pour autant, il ne souhaite pas livrer une interprétation figée de la pièce et du personnage de Richard[358].

L'imagination du spectateur est la clef à partir de laquelle non pas mettre en perspective critique ce passé méconnu de l'Histoire anglaise avec la contemporanéité du public, mais donner une image la plus complète des personnages, aussi bien que la plus complexe et la plus respectueuse de l'œuvre. Vilar ne veut surtout pas que sur scène soit visible une « interprétation figée de la pièce ». Au fond, ce metteur en scène, qui se définit lui-même plutôt un « régisseur », travaille pour que toutes les nuances de ce personnage et de cette pièce se manifestent dans sa réalisation scénique, et l'article de Faucon le montre assez clairement. Alors que Planchon, en 1957, cherchant à appliquer un « réalisme critique » aux contours encore flous, présente précisément sa propre interprétation de la pièce, de l'Histoire anglaise et du problème du pouvoir.

Cécile Faucon montre aussi que pour Vilar « [l]a recherche d'une clarification des différents camps est inséparable d'un souci purement esthétique d'harmonie des formes et des couleurs[359] ». Par exemple, Gischia conçoit d'abord des costumes à même de mettre en relief « la maigreur de Vilar » ou le physique de Gérard Philippe – pour la version de 1954 de *Richard II* – et cela non pas afin que ces costumes signifient les statuts sociaux des personnages au-delà du rôle qu'ils interprètent. L'objectif de Gischia est en effet « d'harmoniser les teintes » entre les costumes des

[357] Cécile Faucon, « L'illusion et les tentations de la création : Jean Vilar et *La Tragédie du roi Richard II*, du premier festival d'Avignon au TNP », in *Shakespeare au XXe siècle : Mises en scène, mises en perspective de King Richard II*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 [en ligne : https://books.openedition.org/pur/1312. Consulté le 07 juillet 2020].
[358] *Ibidem*.
[359] *Ibidem*.

différents personnages, souci d'autant plus justifié en raison de l'esthétique prônée par Vilar et portée par une vision sacralisant le texte classique à restituer.

À ce sujet, même si Faucon affirme que « ces couleurs sont aussi signifiantes puisqu'elles évoquent des enluminures médiévales[360] », elles ne le sont pas dans le sens plus complexe, et ouvert au monde au-delà du texte et de l'esthétique du spectacle, avec lequel sont conçus costumes et couleurs dans le spectacle de Planchon – ou dans les spectacles du Berliner Ensemble. Au contraire, comme Jean Guignebert ne manque pas de le souligner sur *Libération*, « le costume intervient, somptueusement, pour que soit créée l'atmosphère[361] […] ». La valeur esthétique du spectacle, mise au service de l'œuvre de l'auteur, est le fondement aussi bien que le premier objectif que les réalisations de Vilar et de Gischia doivent atteindre.

La consultation des maquettes réalisées par Gischia en 1950 lors de la toute première représentation de *Henry IV* en France, conservées à la BnF, permettent, d'ailleurs, de voir la distance d'avec le costume qu'Allio conçoit pour Falstaff/Bouise. Celui réalisé par Gischia[362], en effet, frappe par la variété des couleurs qui marque clairement le rôle de bouffon de ce personnage à la cour d'un Seigneur non pas médiéval, mais déjà de la Renaissance. Ce qui change avec costumes et maquettes réalisées par Allio, ce n'est pas uniquement une esthétique du costume, mais la fonction même de celui-ci. Et le meilleur témoin de ce changement est Gischia lui-même, affirmant, lors d'un entretien avec Denis Bablet en 1954, que

> [d]ans un spectacle, il y a d'abord le texte. Ce texte est dit par le comédien, lequel il faut habiller. L'acteur s'adapte au personnage, le costume s'adapte au comédien. C'est dire que son rôle est primordial. Il faut évidemment le créer en fonction de cela mais également par rapport à un ensemble décoratif, au caractère du personnage, et en fonction de l'univers de couleur propre au peintre[363].

Gischia dans ce témoignage affirme clairement vouloir respecter une hiérarchie précise, ayant dans le texte toute source de « vérité », de beauté et de justesse. « Il y a d'abord le texte », et toute la machine spectaculaire doit se soumettre à cette vérité, le travail sur les décors et sur les costumes aussi bien que le travail du comédien. Le décorateur n'est rien de plus, ni rien de moins non plus, qu'un peintre qui se met au service du théâtre – comme cela avait déjà été le cas, jadis, pour Christian Bérard avec la troupe de Jouvet. Gischia, à la différence d'Allio, ne voit enfin aucune limite ou contradiction entre sa fonction de peintre et celle de décorateur pour le théâtre. En

[360] *Ibidem*.
[361] Jean Guignebert, « La Tragédie de Richard II », *Libération*, 9 novembre 1953. Cité par Cécile Faucon, « L'illusion et les tentations de la création : Jean Vilar et *La Tragédie du roi Richard II*, du premier festival d'Avignon au TNP », *op. cit*.
[362] BnF, ASP, fonds des maquettes, « Henri IV : maquette de costume : Falstaff (Jean-Paul Moulinot) », 4-MAQ-27192, et « Henri IV : maquette de costume : Peto (Martin) », DIA-MAQ-4389.
[363] Entretien entre Denis Bablet et Léon Gischia, *Théâtre populaire*, n° 8 juillet-août, 1954, p. 107.

revanche, Allio nous dit qu'avant la découverte de Brecht, un divorce s'était déjà produit entre son travail individuel et son travail théâtral et c'est seulement grâce à la nouvelle *praxis* de Brecht que ce divorce peut être dépassé. Et ce dépassement n'est finalement pas singulier, personnel, mais partagé par l'équipe du Théâtre de la Cité et par les artistes les plus proches de cette entreprise, comme Adamov.

Certes, Bablet souligne, non pas complètement à tort, que le travail de Vilar a « continué celui d'Appia, d'un Craig et d'un Gémier », car ce metteur en scène a « supprimé la barrière entre le public et les comédiens en refusant les servitudes sociales et esthétiques de la scène à l'italienne, en rejetant l'utilisation de la rampe, et en prolongeant la scène dans le public[364] ». En réalité, malgré ces innovations concernant la « consommation du théâtre », qui certes pèsent au regard de l'évolution esthétique, non linéaire, de l'Histoire du théâtre, nous ne pouvons que constater que la poétique de Vilar reprend, au lieu de les prolonger, certaines des recherches débutées au cours de la première moitié du siècle. La *praxis* de Brecht, au contraire, reprend les mêmes expérimentations et innovations mais pour les transformer[365].

Sans prolonger cette comparaison entre la pratique de Vilar avec celle de Planchon et entre leurs compagnies respectives, qui nous amènerait loin de notre propos principal, citons seulement l'analyse de Frédérique Debril qui, au sujet du processus de conception des costumes réalisés par Gischia pour Vilar, a remarqué que « pour *La Tragédie du Roi Richard II*, si Léon Gischia a consulté un manuscrit anglais du XIV^{e} siècle, *il n'y a pas trouvé une source d'inspiration*[366] », car pour Gischia l'élément historique et documentaire est presqu'inutile. Tout au plus, ce peintre y trouve une source de vérification, mais il affirme clairement qu'« on ne fait rien partant d'un document[367] ». À l'opposé de cette conception, de plus en plus le processus de création des spectacles de Planchon seront déclenchés, comme nous le vérifierons au fil des pages qui suivent, par des documents historiques ou par une réflexion subjective sur l'histoire que le spectacle se doit d'exposer au public.

Dans tous les passages des entretiens de Gischia, nous constatons, en somme, que la volonté de Vilar est de laisser la liberté au peintre d'exprimer son art, pourvu que soient respectés l'esprit, l'âme et l'harmonie du texte. Gischia semble presque mépriser la réalité brute, lourde et vulgaire

[364] *Ibidem*, p. 106.
[365] En plus, et nous l'avons déjà dit, les innovations citées par Bablet ont une retombée sur la conception du théâtre à l'intérieur de la société, n'inspirant guère une conception nouvelle de la pratique du théâtre ou de la mise en scène de l'intérieur.
[366] Frédérique Debril, « Jean Vilar et les peintres », in Didier Doumergue et Anna Verdier (dir.), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Paris, Éditions Lamsaque, 2014, p. 248. C'est nous qui soulignons.
[367] Entretien entre Denis Bablet et Léon Gischia, *Théâtre populaire*, *op. cit.*, cité par Frédérique Debril, « Jean Vilar et les peintres », *op. cit.*, p. 248.

des objets sur scène : « un trône au théâtre ne doit pas être un vrai trône, mais donner l'idée du trône[368] ». Tandis que dans le théâtre de Planchon la couronne, l'épée, ou bien les couverts avec lesquels un évêque consomme son repas devant un soldat affamé, comme c'est le cas pour un passage de *Henry IV*, sont tout d'abord des objets réels. Pour Gischia et pour ce qui concerne les mises en scène de Vilar, enfin, « il s'agit encore davantage de redonner au théâtre son aspect de cérémonie qui créera l'état de grâce qui, je crois, est à la base du théâtre[369] ».

Pour conclure ces comparaisons – mais les renvoyer à d'éventuelles études spécifiques –, évoquons aussi la figure d'un autre grand metteur en scène, Jean-Louis Barrault. Vincenzo Mazza, dans son ouvrage consacré à *Albert Camus et « L'État de siège » : genèse d'un spectacle*[370] rappelle, à juste titre, que Barrault conçoit son acte de mise en scène comme un travail de création à part entière, et que ce metteur en scène « utilise le terme de « pièce » pour indiquer, à la fois, l'adaptation du texte de base et le spectacle dans toutes ses phases de préparation[371] ». Or, sans jamais nier la partie de création qui recèle sans nul doute la pratique des metteurs en scène que nous venons de citer, lorsque nous trouvons le mot « pièce » dans le vocabulaire de Barrault, force est de constater que nous sommes confrontés à un mot très particulier, ambigu, mais révélateur. Barrault affirme en effet que « [j]usqu'alors [avant la représentation], il y a l'auteur, les acteurs et le metteur en scène. Vient s'y joindre : la pièce. C'est elle qui aura le dernier mot. Elle nous entraînera tous vers la victoire ou la défaite[372] ».

Il serait sans doute naïf de voir dans l'usage de ce terme l'affirmation, chez ce grand metteur en scène, de son autonomie quant à l'interprétation de l'œuvre représentée. Dans cette lettre adressée en 1952 à Chancerel, nous pouvons sans doute trouver la conscience de la responsabilité de Barrault dans la création de la « pièce » qui sera représentée. Le choix même du mot « pièce » pour désigner le produit final de sa propre restitution de la dramaturgie préalable indique chez Barrault, cependant, la différence d'avec la *praxis* de Planchon. Dans les prises de position de Planchon, en effet, nous pouvons clairement voir la conscience pleine de ne pouvoir qu'opérer, sur le plateau, une « transposition scénique » d'une œuvre littéraire en exposant inévitablement toute la distance, à la fois historique et idéologique, l'éloignant de Shakespeare – ou par rapport à tout autre auteur classique, comme nous le verrons bientôt. Bref, chez Planchon, le moteur de la

[368] Entretien entre Denis Bablet et Léon Gischia, *Théâtre populaire*, *op. cit.*, p. 108.
[369] *Ibidem*.
[370] Paris, Classiques Garnier, 2017.
[371] Lettre de Barrault à Chancerel du 26 juillet 1952, cité par Vincenzo Mazza, *Albert Camus et « L'État de siège » : genèse d'un spectacle*, *op. cit.*, p. 141.
[372] *Ibidem*.

création de celle que Barrault désigne comme « pièce » est ailleurs, dans la confrontation libre, critique et active avec le texte, voire contre ce texte et l'idéologie de son auteur[373].

En dernière instance, probablement ce qui change chez Planchon, c'est que ce metteur en scène, grand lecteur de Marx, est conscient que

> [l]a production ne fournit pas seulement au besoin une matière, elle fournit aussi à la matière un besoin. […] L'objet d'art – comme tout autre produit – crée un public sensible à l'art, un public qui sait jouir de la beauté. La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Elle produit donc la consommation a) en lui fournissant la matière ; b) en déterminant le mode de la consommation ; c) en faisant naître chez le consommateur le besoin de produits qu'elle a d'abord posés sous forme d'objets. Elle crée par conséquent l'objet, le mode et l'instinct de la consommation[374].

Le Théâtre de la Cité, en tant qu'institution et en tant que troupe, œuvre pour que dans la réalité de la condition présente, l'art du théâtre soit conscient des enjeux que toute production comporte et pour que son public aussi prenne conscience de ces mêmes enjeux. Pour cette troupe et pour son directeur, impossible, désormais, de faire confiance à une pratique et à une éthique théâtrales qui voient dans la rencontre, toute « naturelle », entre l'assistance et les classiques la source de la liberté et de l'émancipation du public et des interprètes. Le *Henry IV* de Planchon est, dans cette optique, l'exemple d'un produit culturel qui cherche son émancipation et celle du public à travers la critique de la fable aussi bien que dans la critique des mécanismes de construction de cette fable.

Cela étant dit, il demeure néanmoins surprenant de comparer les traces de la mise en scène shakespearienne du Théâtre de la Cité en 1957 avec les images des réalisations du Théâtre de la Comédie du début des années 1950. Le 3 juin 1951 au parc de la Tête d'or, dans le cadre de la manifestation « Jeunesse Plein Air », la très jeune compagnie du Théâtre de la Comédie, qui n'a pas encore son lieu de vie et de travail au centre de Lyon comme nous l'avons dit, présente sa version de la pièce *La Nuit des Rois ou Ce que vous voudrez*. Les clichés pris par Antoine Demilly à cette occasion sont très révélateurs du lien de cette compagnie avec l'esthétique prônée par Vilar, et de l'évolution accomplie par cette compagnie six ans plus tard.

[373] Par ailleurs, comme le dit Vincenzo Mazza en commentant cette même correspondance, « Barrault revendique sa condition d'artisan, c'est presque une obsession […] » (*ibidem*, p. 136). Tandis que Planchon semble, de plus en plus à partir de cette première mise en scène, ne plus pouvoir, et probablement ne plus vouloir, revendiquer la condition uniquement artisanale de sa *praxis*.

[374] Karl Marx, *Introduction générale à la Critique de l'économie politique (1857)*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1965, p. 245.

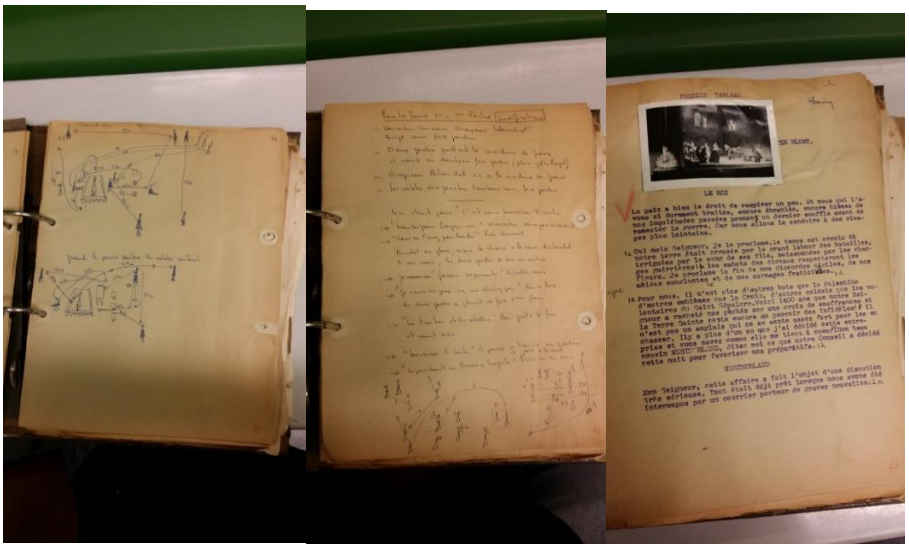
Photos de ©Antoine Demilly, archive personnelle de Michel Bataillon, dans lequel nous distinguons, en second et en arrière-plan, Jean Bouise et Roger Planchon.

Le soin avec lequel Isabelle Sadoyan a cousu, à la main, ces costumes, laisse penser qu'à cette époque cette jeune compagnie ne peut que suivre et reproduire l'esthétique de Vilar au TNP, n'ignorant certes pas l'éthique qui présidait aux réalisations de ce grand « régisseur ». Bref, en songeant aux clichés, croquis et maquettes de *Henry IV*, l'évolution accomplie par cette compagnie est significative, d'autant plus qu'elle décrit bien un changement profond dans la conception de l'événement spectaculaire dans sa globalité. Au Théâtre de la Comédie, le traitement des classiques que le Théâtre de la Cité entame dès 1957 n'aurait pas été encore possible, car des raisons matérielles et un processus de maturation non encore accompli l'empêchent. Toutefois, les documents déjà cités disent moins nettement l'évolution de la pratique opératoire concrète de cette troupe qu'un autre précieux document conservé à la BnF. En effet, l'on pourrait dire que cette conscience d'une rupture d'avec l'éthique de Vilar ou de Barrault ne serait présente que chez Planchon et son scénographe Allio.

En réalité, un objet, en partie encore bien mystérieux, dit que ce sont aussi la troupe, les amis et les collaborateurs de cette nouvelle entreprise théâtrale qui commencent à concevoir autrement le travail de mise en scène au théâtre. Il s'agit du document qu'en cataloguant le fonds Planchon nous avons voulu nommer le « Modellbuch Henry IV[375] ». Il s'agit d'une sorte de cahier de régie en grand format, réalisé à partir d'un volume relié comme support où chaque page montre, successivement, des croquis de mise en scène réalisés par Allio ou, dans ses parties centrales, le

[375] BnF, ASP, fonds Planchon, « Régie des spectacles. Henry IV de William Shakespeare. I[ère] partie [Modellbuch] » 4-COL-112 (1218).

texte de la pièce entrecoupé de notes et de photographies du spectacle tel qu'il a été mis en scène à la fin d'octobre 1957.



Trois clichés successifs de trois pages de ce cahier de régie-Modellbuch.

De ce document, nous ne possédons que celui relatif à la première partie de ce spectacle, et nous ne savons pas non plus avec précision qui a pris les nombreuses notes du texte (dont une partie devrait appartenir à Planchon), ni qui serait matériellement l'auteur de cet objet[376].

Dans tous les cas, ce document, réalisé comme une copie des Modellbucher du Berliner Ensemble, ne raconte pas uniquement la première partie de ce spectacle, mais également à quel point la *praxis* de Brecht influence en profondeur cette compagnie. Laquelle, par ailleurs, participe activement à la réalisation des mises en scène dirigées par Planchon, car nous savons que probablement ce dernier n'a jamais utilisé ni commandé cet objet. En effet, en ces années, le protocole des répétitions de Planchon n'était pas encore lié à une lecture à la table du texte, ni ne sera jamais lié à l'étude d'un schéma général de mise en scène fixant au préalable la représentation : Planchon, malgré les milliers de pages de notes conservées à la BnF, n'a jamais utilisé aucun cahier de mise en scène. Bref, tout porte à croire que ce document soit le fruit de l'équipe de Planchon, qui partage donc pleinement une même nécessité d'appliquer la théorie de Brecht pour trouver une autre *praxis* théâtrale.

[376] Michel Bataillon affirme que ce dernier devrait être Claude Augot, un jeune collaborateur de la troupe, officiellement en charge de la relation avec les entreprises, qui quittera Villeurbanne en 1962. Or, si les indices qui mènent vers cette attribution sont nombreux, aucune preuve n'a été trouvée à ce jour pour confirmer définitivement cette hypothèse. De la même manière, tout laisse penser qu'il existe aussi un « Modellbuch » de la version de la deuxième partie de la pièce, sans pour autant que celle-ci ait encore été trouvée.

Or, si les Modellbucher de Brecht étaient conçus pour que le processus de création des œuvres du Berliner Ensemble soit toujours consultable et reproductible, de la même manière il se peut que ce document soit conçu, en 1957, pour que d'abord la compagnie puisse garder une trace et reproduire son propre travail. De ce constat découle l'hypothèse, ensuite, que cette compagnie aurait la conscience aussi de la nouveauté du travail qu'ils sont en train de réaliser à Villeurbanne et qu'il est pour cela nécessaire de garder une trace de la nouvelle *praxis* qu'ils veulent introduire. Et au vu de l'importance de cette mise en scène il serait plausible que Planchon ait voulu, dans un premier temps, reproduire le plus rigoureusement possible la démarche de Brecht, l'échec au Festival des Nuits de Bourgogne imposant aussi un travail plus rigoureux.

Enfin, il suffit de constater que l'objectif de Planchon, en ces « années Brecht », est de copier le maître allemand, comme l'affirme lui-même à plusieurs reprises, pour saisir la nature de ce document, qui demeure unique, jamais terminé, ni jamais reproduit et pourtant conservé par Planchon lui-même avant d'être conservé à la BnF. Avec une courte analyse de la mise en scène de 1958 de *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* nous verrons comment Planchon traverse Brecht pour le comprendre et, en peu plus loin encore, la difficulté de pouvoir proposer en France les œuvres de ce dramaturge. En restant encore sur cet objet, il est nécessaire de voir combien ce document n'est pas, *de facto*¸ un normal cahier de régie, car non seulement la facture rappelle immédiatement les Modellbücher de Brecht, mais parce que lorsque l'on marque les mouvements sur scène, en les dessinant ou en les indiquant avec des lettres et des numéros à côté des répliques, tout cela doit indiquer au lecteur la signification, dialectique ou historique, de chaque situation jouée. Pour que cet objet soit un véritable Modellbuch à la Brecht ne manquent que les notes de Planchon et d'Allio.

Il ne reste pas moins vrai, en tout cas, que cette compagnie, qui met tout en pratique pour s'ouvrir et se faire découvrir par son public, est consciente de l'enjeu représenté par cette mise en scène. Cet objet dit, pour conclure, le processus de création nouveau avec lequel cette œuvre est conçue, tout d'abord en racontant son déroulement, mais dit aussi la conscience chez toute cette équipe de la différence avec les autres productions nationales. D'un certain point de vue, les traces de la pratique opératoire de cette troupe ne disent pas seulement la distance entre cette production et celle des metteurs en scène leurs ainés. Dans le travail des acteurs, du scénographe ou de la personne ayant réalisé ce « proto-Modellbuch », il nous semble possible de dégager la volonté de trouver et d'affirmer un nouveau modèle de production d'une œuvre scénique.

À ce sujet, Jean-Claude Marrey, intervenant en 1961 à un colloque organisé par Jean Jacquot, s'interroge sur les lieux où construire des nouveaux théâtres et sur les diverses raisons d'effectuer

ces choix. Marrey, chargé à cette époque de la prospection du public auprès du Centre dramatique de l'Est, distingue deux tendances, opposées et complémentaires, chez les directeurs de cette époque :

> L'une [qu'il appelle] le « théâtre fête » dont le champion serait […] Jean Vilar et l'autre « le théâtre quotidien » dont le héros serait Roger Planchon. L'un tend à créer un rituel, l'autre s'efforce de « désacraliser » le théâtre. Pour l'un, le théâtre est un événement inhabituel, pour l'autre il doit devenir aussi facile, aussi proche de nous qu'un cinéma de quartier. Cette opposition peut sembler se réduire à une question de style ou de tempérament. Je crois qu'elle va beaucoup plus loin[377].

Marrey a raison d'affirmer que cette opposition va plus loin qu'une question d'esthétique ou de choix individuels. La *praxis* de Planchon est certes en dialogue avec l'œuvre de Vilar et débitrice de ses *innovations,* mais ce metteur en scène cadet ne veut plus « sublimer », retraduire ou actualiser les cérémonies auxquelles seraient liées, selon Vilar, les œuvres de Shakespeare et de la tradition française. Au contraire, son travail doit rendre proches des pièces à l'apparence très distante de son public, avec la volonté d'approcher le théâtre à tout public et d'enseigner une méthode de critique de la fable.

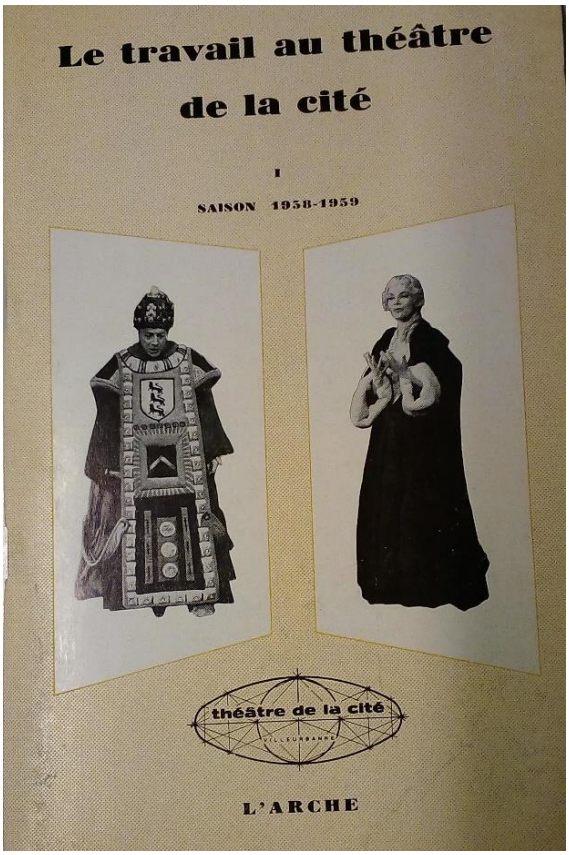
II.1.4 La Bonne Âme du Sé-Tchouan

Brecht pour apprendre l'art du théâtre…

En 1959 et en 1960, L'Arche éditeur publie deux volumes sous le titre *Le Travail au Théâtre de la Cité*. Ces publications permettent à la compagnie, tout particulièrement à son metteur en scène, à son scénographe et au musicien de la troupe Claude Lochy, de raconter leur travail au cours des saisons 1958-1959 et 1959-1960. Cette double livraison se veut le témoignage du chemin, exemplaire, d'une jeune compagnie à la quête d'un théâtre nouveau, populaire et, surtout, épique[378]. Les voix des membres du théâtre de Villeurbanne y sont recueillies et systématisées, soit en reprenant les notes déjà publiées dans les brochures-programmes ou dans les revues – *Le Théâtre dans la Cité*, ensuite *Cité-Panorama* –, soit en présentant l'état de la réflexion de Planchon, d'Allio et de Lochy sur le théâtre.

[377] « Des théâtres pour le peuple », in Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne,* actes du colloque de Royaumont (1961), Paris, édition du CNRS, 1963, p. 41

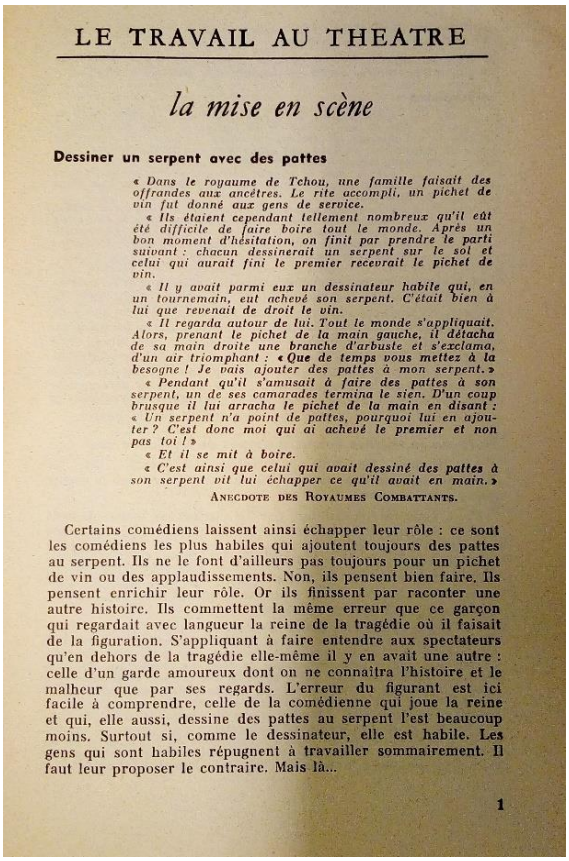
[378] Si, d'un côté, ces publications seraient à étudier à l'intérieur du rapport articulé entre le Théâtre de la Cité et la revue *Théâtre Populaire* – par exemple, la dernière de ces deux publications paraît au moment de la, partielle, rupture du compagnonnage entre cette compagnie et cette revue –, de l'autre, il s'agit d'un document précieux pour comprendre les premiers pas de cette *Cité*



Première de couverture de Le Travail au Théâtre de la Cité*, numéro 1, Paris, L'Arche, 1959.*

Ce deuxième aspect de la publication est évident dans les pages d'ouverture du premier volume, au fil desquelles Planchon présente sa conception de « la mise en scène ». La totalité de cette première partie, à partir du tout premier texte « Dessiner un serpent avec des pattes », est une variation, une réflexion aussi bien qu'une *copie* du « modèle » brechtien. Citant en exergue l'un des contes composant l'ouvrage populaire chinois « Anecdotes des Royaumes combattants » ou *Stratagèmes des Royaumes combattants*[379], Planchon, à la manière de Brecht, s'approprie d'un conte chinois populaire pour parler du risque que les comédiens, les plus habiles surtout, courent à se laisser « échapper leur rôle[380] », voulant trop ajouter à leur personnage.

[379] Ouvrage attribué à l'homme de lettre Liu Xiang (*cf.* Jean Lévi, *Les fonctionnaires divins, Politique, despotisme et mystique en Chine ancienne,* Paris, Éditions du Seuil, 1989).
[380] *Le Travail au Théâtre de la Cité*, n° 1, Paris, l'Arche, 1959, p. 1. Cet important document n'est pas présent dans le catalogue général de la BnF. Les seules copies disponibles de cette première publication se trouvent dans une section du fonds Roger Planchon, BnF, ASP, en cours d'inventaire.



LE TRAVAIL AU THEATRE

la mise en scène

Dessiner un serpent avec des pattes

« Dans le royaume de Tchou, une famille faisait des offrandes aux ancêtres. Le rite accompli, un pichet de vin fut donné aux gens de service.

« Ils étaient cependant tellement nombreux qu'il eût été difficile de faire boire tout le monde. Après un bon moment d'hésitation, on finit par prendre le parti suivant : chacun dessinerait un serpent sur le sol et celui qui aurait fini le premier recevrait le pichet de vin.

« Il y avait parmi eux un dessinateur habile qui, en un tournemain, eut achevé son serpent. C'était bien à lui que revenait de droit le vin.

« Il regarda autour de lui. Tout le monde s'appliquait. Alors, prenant le pichet de la main gauche, il détacha de sa main droite une branche d'arbuste et s'exclama, d'un air triomphant : « Que de temps vous mettez à la besogne ! Je vais ajouter des pattes à mon serpent. »

« Pendant qu'il s'amusait à faire des pattes à son serpent, un de ses camarades termina le sien. D'un coup brusque il lui arracha le pichet de la main en disant : « Un serpent n'a point de pattes, pourquoi lui en ajouter ? C'est donc moi qui ai achevé le premier et non pas toi ! »

« Et il se mit à boire.

« C'est ainsi que celui qui avait dessiné des pattes à son serpent vit lui échapper ce qu'il avait en main. »

ANECDOTE DES ROYAUMES COMBATTANTS.

Certains comédiens laissent ainsi échapper leur rôle : ce sont les comédiens les plus habiles qui ajoutent toujours des pattes au serpent. Ils ne le font d'ailleurs pas toujours pour un pichet de vin ou des applaudissements. Non, ils pensent bien faire. Ils pensent enrichir leur rôle. Or ils finissent par raconter une autre histoire. Ils commettent la même erreur que ce garçon qui regardait avec langueur la reine de la tragédie où il faisait de la figuration. S'appliquant à faire entendre aux spectateurs qu'en dehors de la tragédie elle-même il y en avait une autre : celle d'un garde amoureux dont on ne connaîtra l'histoire et le malheur que par ses regards. L'erreur du figurant est ici facile à comprendre, celle de la comédienne qui joue la reine et qui, elle aussi, dessine des pattes au serpent l'est beaucoup moins. Surtout si, comme le dessinateur, elle est habile. Les gens qui sont habiles répugnent à travailler sommairement. Il faut leur proposer le contraire. Mais là...

1

Le Travail au Théâtre de la Cité*, numéro 1, Paris, L'Arche, 1959, p. 1*.

Pour ce metteur en scène, une seule règle serait à fixer : « Au théâtre, tout ce qui renforce l'histoire (la *fable*) paraît juste[381] », tandis que le comédien voulant trop enrichir son personnage s'égarerait vite – ajoutant des « pattes à son serpent », à l'instar du dessinateur du conte cité en exergue. De la même manière, dans un court paragraphe intitulé « Suspicion », Planchon met en garde tout acteur de la tentation de se cantonner à vouloir donner uniquement des signes extérieurs, univoques et, somme toute, superficiels de l'intériorité du personnage interprété. Encore une fois, c'est à partir d'un conte chinois, fantomatique ou réel qu'il soit, que Planchon développe sa propre parabole sur l'art du comédien.

Ainsi, ce chef de troupe s'empare, dans ces deux premiers passages, du procédé de la *Bearbeitung* brechtienne, *en copiant* des paraboles populaires, exotiques et distantes de nous, pour parler de la difficulté de soutenir les acteurs dans leur art. C'est le même procédé qu'il revendique dans « Notes sur le théâtre épique à propos de la *Bonne âme* » :

> Pour nous, le travail fait par le metteur en scène Bertolt Brecht est équivalent à son travail de dramaturge. Nous qui sommes si respectueux du texte de l'auteur de *Mère Courage* nous

[381] *Ibidem*, p. 2.

> devrions respecter ses réalisations scéniques au point de non seulement nous en inspirer, mais de faire modestement un travail de copistes. Il n'y a rien de péjoratif dans ce mot[382].

Cette déclaration, qui confirme la centralité de Brecht, est intéressante aussi à un autre égard. Planchon ressent le besoin de défendre son opération de « copiste » de l'œuvre du metteur en scène-Brecht, et cela dès l'ouverture de la publication. Nous venons d'évoquer la particularité du « Modellbuch Henry IV », document indiquant d'une façon univoque le travail artistique – nouveau pour la France – que cette compagnie veut fonder à partir de l'étude – de la *copie* – des Modellbücher brechtiens. Avec ces notes, nous avons la preuve que Planchon souhaite reproduire la *Bearbeitung* de Brecht à travers la copie de son œuvre scénique. La *Bearbeitung* est un concept central pour la compréhension de l'évolution de la *praxis* de Brecht et de sa troupe au Theater am Schiffbauerdamm. La traduction française de ce terme ne peut d'ailleurs pas se cantonner à celui d'« adaptation », puisque l'adaptation des modèles dramatiques élisabéthains, chinois, japonais ou encore, et surtout, allemands[383] opérée par Brecht implique un travail de nouvelle création à partir du « modèle » copié et, aussi, à même le plateau[384]. Or, seul l'étude et la réappropriation des

[382] *Le Travail au Théâtre de la Cité*, n° 1, *op. cit.*, p. 2. Il est à rappeler que ces notes sont publiées dans un ouvrage publié grâce à la maison d'édition qui possède les droits de traduction et de publication des textes du dramaturge d'Augsbourg dès le 27 juillet 1954 (*cf.* Marco Consolini, *Théâtre Populaire. Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.*, p. 359). Voir aussi ce que Michel Bataillon dit de l'Arche commentant la mise en scène de *La Bonne Âme de Sé-Tchouan* créée par le Théâtre de la Cité : « En cinq ans, avec le concours d'une équipe de traducteurs « germanistes », [l'Arche] a déjà publié les sept premiers volumes du théâtre complet de Brecht et, depuis un an, Helene Weigel lui a confié la gestion des droits [de représentation] des œuvres de Brecht pour la France et les pays francophones. », *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 66.

[383] Travail d'adaptation dramatique dont Bernard Dort a parlé le premier en France dans l'ouvrage *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, [1960] 1995. Dans un article désormais daté, mais encore de nos jours capital pour comprendre la richesse et la complexité des typologies d'« adaptations » possibles au théâtre, Michel Corvin, s'appuyant en partie sur l'ouvrage de Jean Jourdheuil, *Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990, écrit : « L'adaptation est, chez Brecht, un principe de recréation dû, non à un défaut d'imagination, mais à l'écho prolongé que les œuvres anciennes font parvenir jusqu'à nous : par leur simple éloignement dans le temps et par leur technique d'écriture, elles offrent suffisamment d'éléments de distanciation pour qu'on puisse les faire parler pour aujourd'hui. », « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, 2003, p. 161. Corvin rappelle aussi que le mot *Bearbeitung* tire son origine du verbe *bearbeiten* : « retravailler ».

[384] Brecht ne semble jamais avoir distingué jamais son travail dramatique de la concrète réalisation scénique de ses œuvres, sans non plus que l'une phase du travail puisse se substituer à l'autre, les deux devant au contraire s'influencer mutuellement. De ce point de vue, Claudio Meldolesi et Laura Olivi ont mené une enquête très utile pour comprendre la complexité aussi bien que la richesse du travail scénique entamé par Brecht au Berliner Ensemble, *cf.* Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista : memorie dal Berliner Ensemble*, Préface de Marco De Marinis, Bologne, Cue Press, [1989] 2015. Recueillant, dans la deuxième partie du livre, les témoignages d'un nombre considérable des collaborateurs ayant, avec Brecht, réalisé les premières mises en scène du Berliner Ensemble, cet ouvrage, dans sa première partie, permet de découvrir le travail du metteur en scène Brecht dans le contexte contradictoire de l'évolution sociale et politique de la RDA jusqu'en 1956. Il faut cependant remarquer que Meldolesi, dont la rigoureuse démarche de reconstitution de la *praxis* Brecht-Berliner Ensemble est exemplaire, parfois utilise des définitions globales de l'attitude politique de Brecht, en ces années cruciales, quelque peu cavalières. Il affirme, par exemple, que « [n]ous pourrions définir le Brecht de cette bataille intellectuelle [celle contre le SED mais à l'intérieur du parti et du pays] un intellectuel *opéraïste*, selon une formule usée de nos jours, mais historiquement pleine de dignité : rationalité socialiste plus liberté artistique. » / « Potremmo definire il Brecht di questa battaglia un intellettuale operaista, secondo la formula logoratasi nei nostri anni, ma storicamente dignitosa: razionalità socialista più libertà artistica. » *Brecht regista*, *op. cit.*, p. 53. Or, définir Brecht un « opéaïste » est évidemment un anachronisme. Il est en effet évident, d'une part, que l'attitude et la formation politique de Brecht ne peut pas avoir aucun lien avec un mouvement né en 1962, autour de la revue *Quaderni rossi* et à partir de la

modèles scéniques conçus par Brecht et par le Berliner Ensemble, en partie réunis sous le titre de *Theaterarbeit*[385], peut permettre ce genre de réappropriation du « Modell ».

Afin de donner plus de poids à son apologie de la *copie*, Planchon cite intégralement un passage significatif du dialogue entre Brecht et Erich Alexander Winds – en 1949 directeur du Théâtre de Wuppertal[386], l'institution qui deviendra en 1973 le lieu de création de Pina Bauch. Cette riche réponse de Brecht aux questions de Winds, maintenant publiée dans les *Écrits sur le théâtre* sous le titre « L'utilisation du modèle, est-elle une entrave à la liberté de l'artiste ? », mérite, sinon d'être cité *in extenso* comme le fait Planchon, du moins que l'on en souligne deux passages.

Dans le premier, Brecht déclare que

> [i]l faut se libérer du mépris fort répandu de la copie. Copier n'est pas ce qu'il y a de plus facile. Ce n'est pas un déshonneur, c'est un art. Disons qu'il faut en faire un art, en s'y prenant d'une façon telle que ne se produise ni uniformisation ni sclérose. Pour vous faire part de ma propre expérience de la copie : j'ai, en tant qu'auteur de pièces de théâtre, copié l'art dramatique japonais, grec, élisabéthain ; en tant que metteur en scène, les spectacles du comique populaire Karl Valentin et les esquisses scéniques de Caspar Neher, et jamais je n'ai eu l'impression de ne pas avoir les mains libres. Donnez-moi un modèle raisonnable du Roi Lear, et j'éprouverai du plaisir à le recréer[387].

Planchon suit donc le modèle de réappropriation proposé par Brecht afin de poursuivre l'avancement de son art théâtral – du moins dans un sens très personnel. La mise en scène de *Henry IV*, et nous verrons que cela est d'autant plus vrai pour les mises en scène de *George Dandin* et de *La Seconde surprise de l'Amour*, en est une preuve, puisque l'œuvre de Shakespeare est prise en tant que « modèle raisonnable » dont la signification est à travailler à nouveau. Et peu importe si, jusqu'à la mise en scène d'*Édouard II*, Planchon ne réécrit pas le texte des classiques interprétés. Pour ce metteur en scène le plus important est que le processus de création de Brecht soit compris

---

théorisation du philosophe Mario Tronti. D'autre part, même si cet anachronisme, une fois dénoncé en tant que tel, se révélait en effet opératoire pour comprendre la contradiction de Brecht face aux autorités Est-allemandes, l'opéraïsme est un courant du marxisme qui ne saurait pas se résumer dans la formule « rationalité socialiste plus liberté artistique » (pour approfondir l'histoire de ce mouvement et courant philosophique, *cf.* Gigi Roggero, *L'operaismo politico italiano. Genealogia, storia, metodo*, Rome, DeriveApprodi éditeur, 2019). Il serait probablement plus productif rechercher, chez Brecht, la quête d'une liberté artistique dans le cadre d'une responsabilité politique de l'artiste face à l'évolution de la société à travers ses liens avec les courants du socialisme libertaire de la première moitié du XX^{e} siècle. Cela étant dit, nul ne saurait enlever à cet ouvrage le mérite de lancer une enquête rigoureuse et ambitieuse au sujet de la nature profonde du processus de création de Brecht-metteur en scène. Emblématiques, en ce sens, les pages que Meldolesi consacre à la reconstitution, fondée sur l'étude des mémoires de l'acteur Bunge, du processus des répétitions de la première mise en scène, en 1954, du *Cercle de craie caucasien*. Révélatrice de la spécificité de l'art de la mise en scène de Brecht nous apparaît, en ce sens, l'analyse de Meldolesi de la caractérisation du personnage de Groucha, interprétée par Angelika Hurwicz, *cf. Brecht regista, op. cit.*, p. 62-71.

[385] Et, de nos jours encore, jamais publiés en langue française. Nous signalons l'édition italienne de cet ouvrage recueillant six Modellbücher du Berliner Ensemble, *cf. Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Milan, il Saggiatore, 1969.

[386] Ce dialogue avait d'abord fait l'objet d'une publication sur la *Westdeutsche Rundschau*, pour être ensuite intégré dans *Theaterarbeit*, *cf.* « Notes de l'éditeur », in *Écrits sur le théâtre*, volume II, Paris, l'Arche éditeur, 1972, p. 598.

[387] Bertolt Brecht, « L'utilisation du modèle, est-elle une entrave à la liberté de l'artiste ? », in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit*., p. 60.

de l'intérieur, monté, démonté et à la limite *transformé* pour l'appliquer dans le présent. C'est d'ailleurs le même vœu exprimé par Brecht dans un deuxième passage :

> Les transformations du modèle, qui ne devraient avoir lieu que pour rendre la reproduction de la réalité, en vue d'influer sur la réalité, plus exacte, plus différenciée, avec plus de fantaisie et plus de charme artistique, seront d'autant plus expressives, puisqu'elles représentent une négation de ce qui existe – cela pour les connaisseurs de la dialectique[388].

C'est précisément en initié à la fois de la mise en scène et de la dialectique que Planchon prend position face à une nouvelle conception de l'art théâtral. Or, en premier lieu, il paraît utile de rappeler que dans la suite de ce même entretien, Brecht indique clairement à Winds que le style épique de jeu et de représentation s'applique tout particulièrement aux œuvres des traditions allemande et shakespearienne – celle-ci étant étroitement liée à la première, par ailleurs. En second lieu, il faut souligner que la démarche *profanatoire* que nous avons attribuée à Planchon a déjà été rapprochée, récemment, à celle de Brecht par Thomas Voltzenlogel. Dans l'article « Brecht et Rancière : artiste ignorant et spectateur émancipé[389] », il remarque à son tour la relation entre la *profanation,* dans la même signification que nous avons empruntée à Agamben[390], et l'art du théâtre de Brecht :

> Comme l'écrivait Althusser, Brecht n'invente pas un nouveau théâtre, il le pratique différemment. C'est-à-dire qu'il s'est saisi de cet art, de ses codes et a opéré de légères modifications dans sa pratique afin de transformer sa fonction sociale. Le *Verfremdungseffekt* est un procédé qui s'appuie sur les anciens effets d'étrangéisation. Là où ces derniers ne venaient que semer le trouble et l'étrangeté dans ce qui était familier, le *Verfremdungseffekt* a pour objectif d'ôter le caractère familier ainsi que l'aspect naturel et immuable de processus sociaux sur lesquels les individus et les groupes sociaux peuvent agir[391].

Planchon aussi, en reproduisant le processus de création-modèle de Brecht, veut « ôter le caractère familier » des processus sociaux représentés sur scène. Il nous semble même qu'il est discutable d'affirmer que Brecht ne veut pas promouvoir un nouveau théâtre à travers un *usage* nouveau des techniques anciennes[392].

---

[388] *Ibidem*, p. 61.

[389] Thomas Voltzenlogel, « Brecht et Rancière : artiste ignorant et spectateur émancipé », *Période*, revue en ligne, [consulté le 29 octobre 2020 : http://revueperiode.net/brecht-et-ranciere-artiste-ignorant-et-spectateur-emancipe/#identifier_1_2970].

[390] « Le travail de transmission s'accompagne d'un travail de profanation. Comme l'explique Giorgio Agamben « alors que consacrer (sacrare) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes ». », *ibidem.*

[391] *Ibidem*.

[392] Peu avant sa rentrée en Europe en 1948, Brecht insiste dans de nombreux textes sur la nécessité d'un théâtre nouveau, un théâtre « de l'ère scientifique », lequel se doit de se *transformer* à l'instar du monde, tout en guidant cette transformation. Ensuite, il spécifie avec davantage plus de clarté sa pensée : « La jouissance procurée par les pièces anciennes devient d'autant plus grande que nous pouvons davantage nous adonner au genre nouveau de réjouissance qui nous convient. Pour cela, il nous faut de faire du sens de l'histoire – dont nous avons également besoin face aux pièces nouvelles – une authentique sensualité. […] Le théâtre de l'ère scientifique est capable de faire de la dialectique une jouissance. Les surprises du développement logique ou par bonds, et l'instabilité de tout état de choses, le piquant des aspects contradictoires, etc., ce sont là des jouissances liées à la vitalité des hommes, des choses et des procès, et elles

En tout état de cause, ce qui importe de souligner, c'est que le parcours du Théâtre de la Cité, permet de mesurer l'importance pour l'Histoire du théâtre de la reprise de Brecht et de ses modèles. Comme l'a jadis souligné Jean-Pierre Sarrazac, à propos des Modellbucher brechtiens : « entre Diderot et Brecht, la question du devenir scénique de la pièce de théâtre est passée du domaine de la *theoria* à celui de la *praxis*[393]. » C'est précisément au niveau de la concrète découverte d'un nouveau processus de travail théâtral que nous devons considérer la démarche *profanatoire* de Planchon et de sa troupe. Et Planchon d'affirmer « l]e théâtre épique est une forme dramatique nouvelle dont nous devrons apprendre patiemment à démonter et à remonter les modèles. Après quoi, nous pourrons voir comment la rendre encore plus efficace[394] ».

Or, cette affirmation, qui pourrait être simplement lue comme une confirmation de la nécessité de copier Brecht[395], recèle, en réalité, toute la particularité de cette *copie*, qui se veut véritablement libre et productive pour son propre présent[396]. Elle révèle la volonté assumée de contredire un *ẽthos* de la mise en scène foncièrement ancré sur le respect sacré de l'œuvre littéraire. Son intention est en effet, une fois compris et imposé le « Modell », de « le rendre encore plus efficace ». Sans anticiper des arguments qui seront à analyser plus loin, soulignons immédiatement que Planchon ne cache pas cet aspect de sa propre *copie* du modèle brechtien. Une observation du travail accompli, en 1958, avec *La Bonne Âme du Se-Tchouan* permet de mettre en évidence la péculiarité de cette deuxième expérimentaiton de Planchon avec son modèle.

De cette mise en scène, initialement programmée à Villeurbanne pour le 5 décembre 1958[397], nous disposons des très beaux tirages réalisés par Rajak Ohanian durant les répétitions de cette reprise.

---

intensifient l'art de vivre tout autant que la joie de vivre. Tous les arts contribuent au plus grand de tous les arts, l'art de vivre. », Bertolt Brecht, « Additifs au *Petit Organon* » [1954], in *Petit Organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, [1948] 2013, p. 74-75.

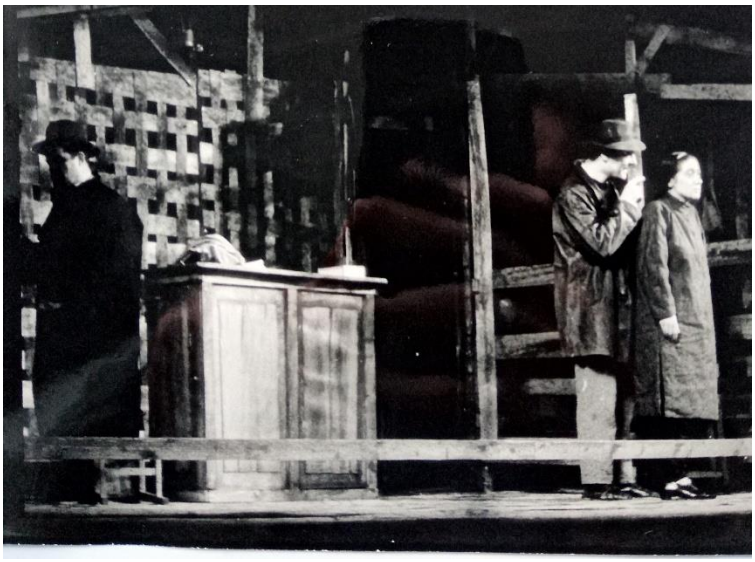
[393] Jean-Pierre Sarrazac, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son œuvre », *Registres*, numéro 4, 1999, p. 175.

[394] *Le Travail au Théâtre de la Cité*, n° 1, *op. cit.*, p. 3.

[395] C'est en partie l'attitude d'Émile Copfermann qui, en lisant, sans les citer explicitement, les mêmes passages de ce numéro 1 du *Travail au Théâtre de la Cité*, décrit la mise en scène de Planchon uniquement en tant que nécessité de dépasser la difficulté, de Planchon aussi bien que de sa troupe, de mettre en scène « Brecht à la Brecht », en évoquant aussi la discussion entre ce metteur en scène et Brecht en 1955 dont nous avons parlé au cours du premier Chapitre, *cf.* Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977, p. 146-147.

[396] Certes, au passage, nous pouvons souligner que la totalité de ce texte permet de comprendre à quel point l'objet « Modellbuch Henry IV », dont nous avons longuement parlé, n'est plus si mystérieux : il est, en effet, l'objet matériel qui nous permet de visualiser vers quelle direction cette compagnie et ce metteur en scène veulent pénétrer le processus de création de Brecht. Et, en ce sens, même si nous ne pouvons pas savoir si Planchon a utilisé ou non ce Modellbuch pour sa mise en scène, force est de constater que la création de cet objet adhère parfaitement à la revendication de ce metteur en scène de la nécessité de la *copie* du modèle brechtien.

[397] Mais jouée seulement le 12 décembre 1958, pour des raisons que nous analyserons dans le sous-chapitre suivant.



Détail de l'une des photographies de ©Rajak Ohanian, BnF, ASP, fonds Planchon, section fonds photographique, inventaire en cours. Côté jardin, Roger Planchon (Soun) et Isabelle Sadoyan (Shen-Té/Choui-Ta).

Ces clichés nous permettent de prendre conscience des aspects matériels de la parabole de Shen-Té/Choui-Ta racontée par le Théâtre de la Cité[398]. La pièce est représentée avec une attention toute particulière au décor, exotique comme les costumes de She-Té (Isabelle Sadoyan), des Dieux ou des autres personnages, en contraste avec l'habit occidental de l'aviateur au chômage Soun (Roger Planchon).

[398] Malheureusement, il s'agit d'images conservées dans la section « Photographies » du fonds Planchon encore largement inexplorées et, en tout cas, non cataloguées, donc non communicables et sans doute non reproductibles ici.

Deux clichés de © Rajak Ohanian, BnF, ASP, fonds Planchon, section fonds photographique, inventaire en cours. Dans le premier, on distingue Roger Planchon (Soun) au milieu de personnages du bas peuple. Dans le second, on reconnaît les trois Dieux, dont les premiers deux sont interprétés par Henri Galliardin et Claude Lochy (de gauche à droite).

Or, l'étude de cette trace, comparée aux précédentes créations de cette pièce par le Théâtre de la Comédie, montre l'évolution de cette troupe dans son interprétation des œuvres de Brecht, tout comme l'écart entre les moyens dont ils disposaient en 1954. De la même manière, l'on remarquera l'importance de la dialectique entre les personnages principaux et la foules des « figurants », des petits rôle, typique du style de Planchon.

C'est pourtant un aspect relativement marginal de cette *copie* qui nous intéresse au premier chef, à savoir l'abolition du jeu masqué pour caractériser tous les personnages de cette fable. À cet égard, les notes publiées par Planchon posent justement « [c]e problème[399] ». Il explique, en trois points, les raisons de son choix, en rappelant que Brecht n'a pas pu mettre en scène lui-même cette pièce – crée par Benno Besson au Théâtre de Rostock en 1956. Planchon fait l'éloge de cette première mise en scène dans laquelle tous les personnages sont masqués, mais, dans le même temps, il se demande : « B.B. [Bertolt Brecht] aurait-il procédé ainsi, aurait-il masqués ses

[399] *Le Travail au Théâtre de la Cité* n° 1, *op. cit.*, p. 3.

personnages[400] ? » La première raison du refus du jeu masqué semble donc être intimement liée au respect du modèle, mais en suivant une logique qui voit dans ce même modèle un objet à « retravailler », non pas uniquement à reproduire à l'identique. Sinon, pourrait arguer Planchon, quel intérêt à reproduire des modèles si cette reproduction ne sert pas une « négation [dialectique] de ce qui existe » ?

La deuxième raison concerne le niveau de préparation matérielle de sa troupe, en 1958 encore peu coutumière du jeu masqué et donc soumise au risque de donner une « allure d'imagerie naïve[401] » à la pièce, si on lui avait imposé la même option dramaturgique que celle adoptée par Besson. Enfin, la dernière raison est à rechercher précisément dans la différente lecture dramaturgique de cette pièce, que Planchon affirme avoir trouvé aussi grâce à l'étude des photos du spectacle de Besson. Alors que dans *Le Cercle de craie caucasien* le choix du jeu masqué était à son avis nécessaire pour distinguer les personnages qui sont aliénés de ceux qui, comme Groucha, ne le sont pas[402], avec *La Bonne Âme* les choses sont plus complexes, et plus riches. Planchon se demande, en effet, comment pouvoir établir le degré de l'aliénation des personnages de cette parabole, car il est persuadé que dans cette pièce « l'aliénation est chez tous à des degrés divers[403] ».

Au passage, il est à remarquer que Planchon ne se préoccupe nullement de la difficulté de représenter une fable qui pose la lourde question morale de la « bonté » dans une société injuste : il ne fait que se concentrer sur l'*usage* possible du modèle à introduire en France. Planchon ne touche donc pas au faisceau de problèmes d'ordre esthétique ou productif posés par la *copie* de ce modèle, comme le faisaient bon nombre de rédacteurs de *Théâtre populaire*[404]. Au contraire, il

[400] *Ibidem*, p. 4.
[401] *Ibidem*.
[402] Sur ce point, il convient de lire les mots de Brecht lui-même au sujet du jeu masqué, de sa difficulté et donc de son usage possible. Dans *La Cruche cassée*, seulement les aristocrates et les bourgeois portent des masques. Cela d'abord parce que la pièce a 150 personnages et la troupe est composée de 50 acteurs, alors le masque permet l'interchangeabilité des rôles. Cette nécessité matérielle conduit, ensuite, Brecht à défendre ses choix d'ordre esthétique en ces termes : « Nous sommes aujourd'hui très loin de pouvoir jouer intégralement avec des masques. La pantomime chez nous n'est pas encore du tout développée. Nous serions donc sûrement incapables de jouer aussi bien, si beaucoup de personnages avait des masques. Le masque chinois est cultuel et possède une haute fonction. Chez nous il fige les muscles. Cela donne au personnage un aspect figé. Nous avons pensé que nous pouvions très bien utiliser cela. Nous sommes partis de l'idée que les classes dominantes avaient des visages plus figés que les classes laborieuses. Ces visages sont représentatifs. » (Bertolt Brecht, « Mettre en scène au Berliner Ensemble », in Werner Hecht, *Entretiens avec Bertolt Brecht*, Paris, Messidor, [1975] 1988, p. 191. Ce passage est tiré d'un débat avec des étudiants et Brecht en 1955).
[403] *Le Travail au Théâtre de la Cité* n° 1, *op. cit.*, p. 4.
[404] Nous pourrions aussi ajouter, en ce sens, que Meldolesi, pour ce qui concerne le contexte italien, tient à analyser aussi le témoignage du metteur en scène Luigi Squarzina qui, en 1956, avait compris l'impossibilité d'adapter le modèle de la mise en scène du *Cercle de craie* pour des raisons structurelles, liées à celle qu'il définit comme l'« irrécupérable » spécificité de la mise en scène brechtienne. Sans doute, Brecht disposait d'une troupe, d'un « ensemble », et des moyens techniques et financiers inimaginables pour la plupart des autres metteurs en scène européens de la fin des années 1950, *cf.* Caludio Meldolesi, *Brecht regista*, *op. cit.*, p. 70.

propose sa concrète solution scénique, en instaurant un dialogue direct avec la version de Besson. Et ainsi termine-t-il la présentation de sa mise en scène :

> Il y a aussi le problème du style. L'emploi des masques donne-t-il un style plus épique à la pièce ? Je ne sais. De ce théâtre épique, nous ne faisons que commencer l'apprentissage. Le masque est-il le seul moyen d'indiquer ce style ? À nous d'en trouver d'autres[405].

En somme, à partir de ce texte, il est évident que pour ce metteur en scène l'injonction à rendre productives les applications du modèle devient une injonction à appliquer à toute œuvre, y compris celle de Brecht. Laquelle se doit d'être *copiée*, certes, mais afin de trouver d'autres voies pour expérimenter, voire rendre plus efficace le « Modell », sans que ce dernier devienne, de modèle alternatif qu'il est, *exemplum* incontournable à respecter. Or, affirmer cela dans le contexte du « brechtisme » naissant en France ne va pas de soi, pour des raisons à la fois artistiques, politiques et économiques que nous allons évoquer dans les pages qui suivent.

Il nous importe de souligner cet aspect de cette mise en scène que de l'analyser plus en profondeur car c'est la libre, mais rigoureuse, *reprise* du modèle brechtien que révèle la force du travail de Planchon sur Brecht. Certes, il est à souligner que par rapport à la mise en scène de 1954, la reprise de *La Bonne* Âme de 1958 est un travail déjà très mûr, car capable à la fois d'interpréter et de mettre à l'épreuve le « Modell »[406]. Toutefois, c'est bien plutôt dans cette articulée admission de fidélité de Planchon à son « Modell » que nous pouvons saisir tout l'intérêt du travail de Planchon sur, mais il vaudrait mieux dire à partir de cette œuvre scénique.

Comme nous l'avons vu avec l'organisation de son propre public, avec sa première mise en scène au Théâtre de la Cité, et, maintenant, avec la présentation de sa reprise de *La Bonne Âme*, Planchon cherche avec Brecht à donner une impulsion à sa recherche sociale et formelle. De la

---

[405] *Le Travail au Théâtre de la Cité* n° 1, *op. cit.*, p. 4.

[406] Les quelques critiques de cette réalisation du Théâtre de la Cité mettent en lumière les aspects les plus positifs de cette mise en scène – sa force, sa simplicité mais aussi sa capacité de faire vivre les contradictions complexes offertes au public, bien que problématisées d'une façon simple par le mécanisme de cette pièce. Pour consulter la revue de presse de ce spectacle, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse », 4-COL-112(48,3). Jean-Jacques Lerrant, sur *Le Progrès* du 16 décembre 1958, par exemple, présente cette représentation en exaltant le jeu d'Isabelle Sadoyan, les décors d'Allio, les scènes sur des *podiums* afin de mieux montrer à quel point Planchon a été à même de correctement interpréter le style souhaité par Brecht. Cette même critique est reproduite par Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 64. Â la marge de cet article, en outre, nous découvrons aussi que Pierre-Aimé Touchard est parmi le public ayant assisté à cette représentation. De surcroît, l'étude de ce dossier de presse permettrait une meilleure compréhension du niveau de la progressive pénétration de la critique de l'œuvre de Brecht, aussi bien que du travail effectué, en cette même direction, par Planchon. Exemple en est la critique de Jocelyne Milioni qui, sur les pages du *Journal de l'AGEL* de décembre 1958, ainsi termine son article : « Brecht n'impose pas au spectateur une action dramatique qui, en lui donnant l'illusion trompeuse de la vie, lui permet d'assister à une belle histoire dans une heureuse passivité. En une question désolée et éperdue, Shen Té pose la difficulté de vivre dans la société telle qu'elle est. C'est au spectateur de prendre parti et de tirer les conclusions face à des problèmes qui lui ont été exposés. ». Au sujet de la reconstruction de la démarche de Planchon aux prises avec cette œuvre, nous renvoyons au travail de Pia Kleber cité dans la partie précédente, *cf.* « Approaching Brecht-Documenting Planchon Roger Planchon's Three Staging of *The Good Person of Szechwan* (1954-1958), in Clare Finburg, Peter M. Boenisch (dir.), *The Great stage directors. Littlewood, Strheler, Planchon,* volume 6, Bloomsbury, Londres/New York, p. 167-192.

même manière, cette quête l'approche d'œuvres influencées par des recherches formelles d'avant la guerre desquelles il est coupé mais qu'il cherche à récupérer grâce à Brecht. Ce point de vue herméneutique pourrait permettre de mieux encadrer la recherche de Planchon *sur* Brecht : il est un « maître », certes, mais auprès duquel il peut apprendre à s'émanciper. En 1960, Planchon dira clairement qu'« on est encore à un essai d'assimilation de Brecht plutôt qu'à un vrai départ à partir de son œuvre[407] » : c'est ce « départ » que Planchon cherche à impulser, tout d'abord pour sa troupe et pour soi.

… Voisin pour apprendre l'art du marché théâtral

Le 3 mai 1962, Roger Planchon écrit une lettre à Hubert Gignoux au sujet du texte qu'il a utilisé pour sa mise en scène de *La Bonne Âme*, répondant évidemment à une question que nous ignorons. Il écrit :

> J'ai bien reçu ta lettre, mais je ne suis pas en mesure de te communiquer « notre » texte de la *Bonne Âme du Sé-Tchouan* et ce d'autant plus qu'il s'agissait en fait de l'adaptation de Jeanne Sterne dans *Botteghe Oscure* que nous avons quelque peu retouchée, c'est-à-dire d'une adaptation non conforme à celle de L'Arche[408].

Grâce à ce morceau de correspondance, nous découvrons que la reprise de 1958 de cette pièce a été construite à partir du texte, déjà traduit par Jeanne Stearn, trouvé dans le *Quaderno IV* de la revue fondée par Marguerite Caetani[409]. De plus, grâce au directeur de la Comédie de l'Est, nous apprenons que la méthode de Planchon et de sa troupe, consistant à « retoucher » les textes à mettre en scène pour servir leurs exigences scéniques, s'applique aussi à cette œuvre de Brecht. Cela nous donne une indication sur la méthode de travail de Planchon qui, même pour *copier* son modèle, ne se fait pas trop de souci à « retoucher » l'œuvre qu'il interprète. Voici la spécificité même de la pratique de la *copie* chez Planchon : une pénétration libre, *profane*, ne se souciant pas du respect littéral de l'œuvre, pourvue qu'une plus grande compréhension de ses mécanismes – dramaturgiques, historiques et politiques – soit garantie. Il est toutefois intéressant de questionner plus en profondeur le choix de cette troupe de travailler non pas sur la version officielle de L'Arche[410] mais bien toujours sur la libre adaptation de 1954.

Nous savons en effet que Robert Voisin avait voulu reprendre le texte de Jeanne Stearne pour le publier, mais seulement à partir d'une révision effectuée, du moins officiellement, par

[407] « Où en sommes-nous avec Brecht », in *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 218.
[408] BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « Correspondance », sous-dossier « Centre dramatique de l'Est », 4-COL-112 (1350).
[409] *Cf. supra* I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?
[410] Publiée en 1955 et 1956 dans la traduction de Géneviève Serreau et Jeanne Stern.

Geneviève Serreau[411]. En raison des rapports très étroits entre Planchon et la revue *Théâtre populaire*, nous pourrions imaginer qu'il devait pouvoir aisément accéder au texte français édité par l'Arche. En réalité, derrière le compagnonnage liant le Théâtre de la Cité et la revue, les rapports avec son directeur, Voisin, sont plus complexes, et cela en raison de son rôle d'éditeur de Brecht, chargé également de la gestion de ses droits de représentation en France[412]. Or, si Émile Copfermann est réticent quant au conflit entre Voisin et Planchon au sujet de cette mise en scène[413], Bataillon, en revanche, rend compte du contexte difficile dans lequel cette représentation a eu, malgré tout, lieu à Villeurbanne : « Voisin, en cas de besoin, prend ses distances vis-à-vis de son équipe : l'agent d'auteurs et l'éditeur militant deviennent alors deux personnalités bien indépendantes[414]. »

Depuis février-mars 1955, Robert Gilbert[415] avait pris contact avec Voisin au sujet des droits de représentation de *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, mais ce n'est qu'en juillet 1958 que Gérard Pollicand, en substituant temporairement Gilbert parti rejoindre l'armée, écrit à Voisin : « nous vous demandons l'autorisation de monter ce spectacle, avant de poser la question officiellement à la Société des Auteurs […] [416] ». Même si nous savons que « Helene Weigel a télégraphié à

[411] Aux informations que nous pouvons trouver dans les « Remarques » finales à l'édition du tome numéro 4 du *Théâtre complet* de Brecht publié par L'Arche (Paris, L'Arche, 1975, p. 332), nous pouvons ajouter les informations provenant de la lecture de la correspondance professionnelle personnelle de Robert Voisin qui, en répondant à une lettre de Louis Morazzani (directeur de la SACD) du 18 février 1959, indique dans Geneviève Serreau l'une des personnes redevables des droits de représentation du texte effectivement employé par le Théâtre de la Cité, *cf.* Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC), fonds L'Arche, 377 ARC/6, lettre de Louis Morazzani à Robert Voisin du 18 février 1959 et réponse de Voisin le 13 mars. Cette reconstruction est possible grâce à une acquisition archivistique majeure, à savoir l'intégration de la correspondance personnelle de Robert Voisin qui vient enrichir le fonds de L'Arche conservé à l'IMEC. Un tout premier dépouillement de cette correspondance nous donne un précieux aperçu des multiples relations établies par Voisin et des plusieurs enjeux découlant de celles-ci. Ces archives n'ont pas encore, à notre connaissance, fait l'objet d'un traitement de catalogage afin de les rendre communicables. Ce travail de relecture est par ailleurs possible grâce à la traduction de chaque lettre, billet ou télégramme, en entrée ou en sortie, effectué par le secrétariat de L'Arche en faveur de Voisin et, ensuite, par ce dernier minutieusement conservé et catalogué. Nous avons pu présenter un morceau de cette correspondance dans le cadre d'une communication au colloque international *Théâtre – Texte – Transfert. L'Arche Éditeur, passeur entre les cultures* le 7 juin 2019, publié par la suite, *cf.* Tommaso Zaccheo, « Roger Planchon et L'Arche : pour une micro-histoire d'un discours [d]'amoureux », in Florence Baillet, Nicole Colin, *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Aix-Marseille, Aix-Marseille Université Éditions, p. 95-105.

[412] Il est probable que la section encore à cataloguer du fonds L'Arche de l'IMEC recèle le contrat entre Voisin et les ayants droit de Brecht, mais il nous a été impossible de le retrouver, pour l'instant. Cependant, dans plusieurs échanges, comme nous le verrons, ce rôle de Voisin est amplement soutenu par Helene Weigel, laquelle invite Planchon à traiter directement avec Robert Voisin pour toute question liée aux droits d'exploitation de l'œuvre de Brecht en France – outre que, bien évidemment, revendiqué par Voisin.

[413] *Cf.* Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 146-147.

[414] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 67.

[415] Il est à souligner que Robert Gilbert, malgré son grand talent d'acteur comique, accepte très tôt de ne revêtir que le rôle d'Administrateur de la troupe du Théâtre de la Comédie, *cf. supra* I.1 Des premiers essais de mise en scène à la constitution d'une compagnie : naissance d'une microsociété théâtrale et de son « chef ».

[416] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* Lettre de Pollicand à Voisin du 23 juillet 1958.

Planchon le 4 décembre 1957 en lui donnant l'autorisation de représenter *La Bonne Âme* dans son théâtre, mais sans « Gastspiele » [tournée][417] », l'autorisation de Voisin est nécessaire.

L'accord informel de Weigel ne suffit donc pas au Théâtre de la Cité pour jouer cette pièce, alors Pollicand, le 1er septembre 1958, écrit à Voisin qu'il « partage [avec Planchon] l'opinion qu'il serait du plus grand intérêt pour le Théâtre de la Cité de présenter *La Bonne Âme du Se-Tchouan* à Paris, et me charge de vous remercier de la confiance que vous lui témoignez[418] ». Cependant, il se demande si un rodage à Villeurbanne, prévu en Novembre ou en Décembre, avec une publicité très restreinte et « la présentation à la presse réservée pour Paris[419] » ne serait pas une bonne stratégie pour préparer plus efficacement le terrain pour la première parisienne.

Planchon et Pollicand, favorables à effectuer aussi une présentation à Paris, insistent pour que le spectacle soit créé en province : « […] l'avènement de la *La Bonne Âme du Se-Tchouan* satisfera le public de plus en plus nombreux de Bertolt Brecht, et terminera le programme des deux premiers mois de la saison[420]. » Et la lettre de Pollicand à Voisin du 1er octobre 1958 est, en ce sens, davantage éloquente :

> Nous souhaitons vivement créer cette pièce en notre théâtre, à Villeurbanne. Nous pensons que moralement, c'est un point très important. Rappelez-vous que Planchon a été l'un des premiers metteurs en scène à monter Brecht en France, à une époque où cela réclamait courage et clairvoyance. Le public pour lequel nous travaillons comprendrait mal qu'on ne lui donne pas la primeur de l'œuvre sans conteste la plus importante que nous présentons depuis notre installation à Villeurbanne. Ce serait [« tuer » : verbe effacé d'un trait de stylo pour] nier notre effort de création d'un théâtre populaire dans une agglomération industrielle, effort que vous avez toujours si attentivement soutenu et critiqué à bon escient[421].

C'est donc le public de province, que cette compagnie veut former, à fournir le plus important argument « moral » pour convaincre Voisin, tout en faisant levier sur les conséquences, toujours morale, d'un refus de sa part. Mais Pollicand ajoute un dernier argument d'ordre purement commercial : présenter un spectacle tout d'abord en province permet d'avoir « une plus forte critique que nombre de spectacles parisiens[422] ». Planchon sait, en effet, que sa troupe peut faire confiance en des journalistes qui lui sont proches.

La lecture de ce début de correspondance montre déjà, en somme, un affrontement entre la troupe menée par un jeune metteur en scène et des acteurs historiques (Voisin et Weigel) ayant

[417] *Ibidem*, lettre d'Elisabeth Hauptmann à Robert Voisin du 14 avril 1958.
[418] *Ibidem*, lettre de Gérard Pollicand à Robert Voisin du 1er septembre 1958.
[419] *Ibidem*.
[420] *Ibidem*, lettre de Pollicand à Voisin du 18 août 1958.
[421] *Ibidem*, Lettre de Pollicand à Voisin du 1er octobre 58.
[422] *Ibidem*.

une position de force[423]. Le point de discorde converge d'abord sur la question de la tournée, Voisin étant disposé uniquement à concéder à Planchon la possibilité d'une création parisienne, mais sans tournée, ou reprise ou « avant-première », en province. Il nous paraît ainsi important de s'attarder sur ces échanges car c'est aussi grâce à ces affrontements que Planchon forge son expérience en tant que chef de troupe. Cela dit, à ce stade de la négociation Pollicand croit, ou fait montre de croire, que Voisin pourrait être un allié, donc, il lui demande de plaider la cause de la troupe en direction de Weigel, en particulier « sur la question des invitations[424] ».

À ce stade de la négociation, le seul obstacle que Pollicand discute est représenté par l'interdiction de la « Gastspiele » et de l'invitation de la presse nationale. Pourtant, c'est sans compter avec une information révélée par la suite de la lettre : soudainement, l'on découvre que la pièce est bloquée par « une hypothèque [Serge] Reggiani[425] ». Ce dernier a en effet pu s'assurer les droits de représentation de *La Bonne Âme du Se-Tchouan* avant que, ou pendant que, Planchon et le Théâtre de la Cité négocient avec Voisin et Weigel.

La découverte de cette « hypothèque », apparemment inconnue par le Théâtre de la Cité et jamais évoquée jusqu'alors ni par Voisin ni par Weigel, représente un véritable obstacle à la création de cette pièce, même si elle ne se limitait qu'à la province. Non seulement Planchon ne pourra pas présenter son spectacle au cours de ses tournées parisiennes, mais il risque de se voir interdire toute représentation de l'œuvre par Reggiani et par ceux qui, derrière lui, possèdent les droits d'exploitation.

Nous pouvons donc comprendre l'inquiétude de Pollicand, exprimée par une lettre du 18 octobre 1958, face au retard de la réponse de Voisin aux propositions du Théâtre de la Cité. Aux craintes de Pollicand, l'éditeur répond avec ces mots :

> […] un télégramme m'est parvenu de Berlin « m'autorisant » de traiter avec la Société ORPHAM pour la production de *La Bonne Âme du Se-Tchouan*… […] Autrement dit, le droit de production de *La Bonne Âme du Se-Tchouan* appartient maintenant, et pour un an, à cette

[423] Helene Weigel, seule directrice du théâtre fondé par Brecht mais qu'il n'a jamais officiellement dirigé, fut très souvent accusée de contrôler d'une façon très envahissante toute mise en scène des textes de cet homme de théâtre, limitant ainsi la possibilité de librement exploiter et découvrir ce répertoire. C'est, par exemple, l'avis de Roberto Agostino pour le cas italien, où la polémique s'est progressivement centrée autour du « monopole » que Strehler et Grassi auraient exercé sur l'œuvre du dramaturge d'Augsbourg : « Dans le cas de Brecht, à la tyrannie de l'agent, il faut ajouter les prétentions formelles de la veuve de l'écrivain, Helene Weigel, ne se limitant pas à imposer le style des mises en scène et à exclure drastiquement toute coupure, mais qui en plus, en Italie, avait trouvé son metteur en scène [Giorgio Strehler] et son théâtre [le Piccolo Teatro de Milan] d'élection, créant ainsi un véritable régime de monopole. » / « Nel caso di Brecht, alle tirannide dell'agente, si sono aggiunte per anni le pretese formali della vedova dello scrittore, Helene Weigel, che non si limitava ad imporre lo stile delle messinscene e a escludere tassativamente i tagli, ma si era eletta in Italia il suo regista [Giorgio Strehler] e il suo teatro [il Piccolo Teatro di Milano], creando un autentico regime di monopolio. » Roberto Agostino, « Nelle mani del questore », in Franco Quadri, *Il Teatro del regime*, Milan, Cremonese, 1976, p. 76. Cité aussi par Daniela Visone, *La Nascita del nuovo teatro in Italia (1959-1967)*, Naples, Titivillus, 2010, p. 56.

[424] Lettre de Pollicand à Voisin du 1er octobre 58, *op. cit.*

[425] *Ibidem*.

> Société. J'ai parlé de vous à la gérante d'ORPHAM, Mme Mouloudji […], en lui précisant que vous aimeriez monter *La Bonne Âme du Se-Tchouan* en décembre à Villeurbanne. Pour le reste, comme on dit, il vous faudra prendre directement contact avec elle[426].

Lola Mouloudji, de son vrai nom Louise Fouquet, agente artistique et épouse du chanteur Marcel Mouloudji, est donc la personne qui gère les droits d'exploitation de *La Bonne Âme* pour le compte de Serge Reggiani. Ce dernier a constitué une société, la ORPHAM, pour faire face aux nécessités représentées par une mise en scène d'une œuvre de Brecht, à savoir, premièrement, de fournir une nouvelle et meilleure traduction :

> [l]e fait qu'ORPHAM garantissait (elle avait le temps pour elle) une nouvelle traduction, l'a emporté, la version existante n'étant guère prisée à Berlin. C'est Adamov qui, dit-on, établira la nouvelle version[427]

Enfin, cette lettre nous donne une dernière indication quant à la solidité de l'« hypothèque Reggiani », lorsque Voisin tient à souligner qu'il « ne sai[t] pas grand-chose d'ORPHAM, sinon que Lars Schmidt y est bien connu[428] ». La référence au producteur suédois Lars Schmidt, époux d'Ingrid Bergman, devrait suffire, pour Voisin, à clore tout débat au sujet de cette pièce qui se trouverait très bien « protégée » derrière un « terrain miné[429] », dans les mains de personnalités puissantes.

Or, la correspondance de Voisin nous permet de constater que c'est depuis le 14 juin 1957 qu'il a soumis à Weigel le projet de mise en scène et de retraduction proposé par Reggiani[430]. Et même si au courant de l'été 1957, l'éditeur et la directrice du Berliner Ensemble étudient plusieurs candidats pour mettre en scène d'autres pièces de Brecht, parmi lesquels Raymond Rouleau, André Reybaz et Gabriel Garran, Reggiani demeure le seul candidat pour *La Bonne Âme* et Planchon n'y est jamais mentionné.

Ensuite, le 16 février 1958, Robert Voisin explique à Helene Weigel que l'« Option Reggiani » a, en réalité, échoué le 31 décembre 1957 mais que cet acteur a signé un nouveau contrat valable jusqu'à la fin de septembre 1958. Et effectivement l'argument d'une meilleure traduction de cette pièce est tout de suite mis en avant par Voisin à Weigel. Ce que nous apprenons plus précisément de la lettre de Voisin, c'est que ce dernier souhaite proposer à Reggiani une préférence « jusqu'au 30 septembre » et si, d'ici cette date, ils peuvent trouver un autre « prétendant[431] », ce dernier sera accepté. Le 8 mars 1958, Weigel répond favorablement à toutes les propositions de Voisin.

---

[426] *Ibidem*, lettre de Robert Voisin à Gérard Pollicand du 22 octobre 1958.
[427] *Ibidem*.
[428] *Ibidem*.
[429] *Ibidem*.
[430] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6, Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, sous-dossier « Option Reggiani », lettre de Robert Voisin à Helene Weigel du 14 juin 1957.
[431] *Ibidem*, lettre de Voisin à Weigel du 16 février 1958.

Enfin, ce n'est que le 13 octobre 1958 que l'éditeur écrit que Reggiani « s'est assuré la collaboration d'une société de production (ORPHAM, représentée par Mme Mouloudji) et de Suzanne Flon[432] (qui serait Shen-Té) ». Dans cette lettre, nous découvrons aussi que le projet de Reggiani est de présenter la pièce en français, avec une nouvelle traduction, mais pour une première prévue au II[ème] Festival « Dei due mondi » de la ville de Spoleto, qui aura lieu en mai-juin 1959, et avec une mise en scène de Giancarlo Menotti[433]. Le 19 octobre 1958, Weigel se dit « [d]'accord pour *La Bonne Âme* si vous jugez cela sérieux […][434] » et, après cette réponse, nous pouvons consulter la convention signée entre la Société ORPHAM et la maison d'édition L'Arche, faite à Paris le 20 octobre 1958, à savoir deux jours avant la lettre de Voisin à Pollicand par laquelle l'éditeur croit avoir mis fin aux espoirs de Planchon et du Théâtre de la Cité.

Or, nous savons déjà que Planchon, aucunement intimidé par les mots, ni convaincu par les conseils de Voisin, mettra également en scène cette pièce, ce dont Voisin est informé par une lettre du 27 octobre 1958 de Louis Morazzani, directeur de la SACD. Il est cependant inévitable de remarquer que le contrat signé entre Voisin et les représentants des intérêts de Reggiani, deux jours avant que l'éditeur de L'Arche ne réponde aux questions pressantes du secrétaire du Théâtre de la Cité, prouve que Voisin et Weigel préfèrent et encouragent l'« Option Reggiani », car il leur garanti une meilleure traduction de la pièce, une première présentation à un Festival international d'envergure et la perspective d'une importante exploitation au cours de la prochaine saison parisienne. En somme, Voisin semble trouver en Planchon un « prétendant » utile seulement pour obliger Reggiani à porter à terme son projet, tout en alimentant, par conséquent, les faux espoirs du Théâtre de la Cité. En outre, si le « terrain est miné » pour Paris, rien ne ferait obstacle à une cession des droits de *La Bonne Âme* pour la seule province[435].

En effet, le 28 octobre 1958, Helene Weigel écrit à Robert Voisin pour l'informer d'avoir « reçu une demande de Roger Planchon à propos de l'autorisation de la reprise de *La Bonne Âme du Se-Tchouan* à Lyon [et qu'elle lui] semble qu'on devrait lui donner cette autorisation, mais

[432] *Ibidem*, lettre de Voisin à Weigel du 13 octobre 1958. Cette grande actrice française, ayant commencé à se construire une carrière remarquable depuis son interprétation d'Ismène dans la mythique *Antigone* de Jean Anouilh mise en scène en 1944 par André Barsacq au Théâtre de l'Atelier, est donc un nom qui, déjà en 1958, peut garantir à la fois de la qualité de ce projet de mise en scène et de sa plus grande distribution avec des interprètes d'une certaine renommée. Il est en outre à remarquer que cette actrice interprétera le personnage de la reine Elisabeth dans la mise en scène de Planchon de la pièce de Shakespeare *La tragique histoire du roi Richard III avec le débarquement du comte Richmond et la bataille de Bosworth Fields* en 1966.

[433] Ce metteur en scène italien de théâtre et d'Opéra, mais aussi auteur de télévision, est le fondateur, en 1958, de ce même Festival.

[434] *Ibidem*, lettre de Weigel à Voisin du 13 octobre 1958.

[435] Ajoutons aussi qu'à aucun moment, ni dans les échanges, ni dans le contrat signé avec ORPHAM, aucune mention n'est faite du nom de Lars Schmidt. Il est donc encore impossible d'établir si, *de facto*, Brecht avait, de son vivant, passé des accords avec ce producteur pour la représentation de ces œuvres, ou bien si, en réalité, évoquer le nom de ce producteur et de sa proximité avec Reggiani est un moyen par lequel Voisin croit pouvoir intimider Planchon.

seulement pour Lyon et ses environs […][436] ». Weigel semble ignorer l'importance, pour un metteur en scène français, de pouvoir créer, le premier et à Paris, une œuvre encore inconnue. Robert Voisin, au contraire, est pleinement conscient que pour réaliser l'« Option Reggiani », il est important d'assurer à cet homme de théâtre la création parisienne et nationale de *La Bonne Âme* dans une nouvelle traduction.

En revanche, le Théâtre de la Cité comprend uniquement que l'éditeur de L'Arche a « donné à Berlin le choix entre la Société ORPHAM et Roger Planchon laissant à Madame Weigel le soin de trancher[437] », sans pouvoir saisir la totalité de la démarche de Voisin et la raison du *veto* sur cette représentation de province. Voilà que Pollicand s'insurge, en effet, en affirmant que la mise en scène de Planchon ne compromettra pas « la carrière commerciale de cette pièce[438] ».

Quoiqu'il en soit, Planchon choisit de représenter la pièce sans autorisation, puisque des frais ont déjà été engagés et une salle, probablement pour les répétitions, louée[439]. Voisin s'étonne que Planchon ait « fait envoyer à la presse, avant même que Pollicand ne vienne [le] voir pour la première fois, une circulaire où [il] annon[çait] la création de *La Bonne Âme du Se-Tchouan*[440] ». La réponse de Planchon au protestations de Voisin arrive en novembre 1958[441], relativement tardive, donc, pourtant assez éloquente :

> […] Vous pensez qu'il faut servir au mieux Bertolt Brecht, nous sommes d'accord ; que Lars Schmidt le servira mieux que moi. Bien. Qu'en définitive mon travail sera méritant sans plus. Posons cette proposition comme exacte. Lars Schmidt a gagné. Très bien. Mais, et c'est là que je vous reproche : en quoi Planchon est-il éliminé ? En rien, après tout, vous pouvez accorder l'autorisation à Lars Schmidt pour Paris et à Planchon pour le Rhône et trois autres départements. […] Vous allez me dire que vous ne pourriez pas le faire ; allons donc, Berlin vous a autorisé à traiter avec Lars Schmidt. *Donc vous auriez tous les pouvoirs*[442]. Il vous suffirait de dire, voilà c'est ainsi et chacun répondrait : très bien. Mais pourquoi ce tout ou rien ? car enfin vous ne l'avez pas fait inscrire sur le contrat. Or pour que je joue *La Bonne Âme du Se-Tchouan* à Villeurbanne : - vous étiez d'accord ; - Mme Weigel était et est d'accord ; Reggiani est d'accord. […] Je vous annonce que je joue le 5 décembre, si je suis interdit le 6, parfait. Au mois de mai je pensais que *La Bonne Âme du Se-Tchouan* serait interdite pour de tous autres motifs[443]. Alors donc, c'est le bon vieux système libéraliste [*sic*] qui sert toujours

[436] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* lettre de Weigel à Voisin du 28 octobre 1958.
[437] *Ibidem*, lettre de Pollicand à Voisin, 28 octobre 1958.
[438] *Ibidem*.
[439] Nous tirons ces informations d'une lettre manuscrite de Voisin écrite la 30 octobre 1958, réponse évidente à un *ultimatum* de Planchon que nous ne connaissons pas (*ibidem*, lettre manuscrite de Voisin à Planchon, du 30 octobre 58).
[440] *Ibidem*. La circulaire dont parle Voisin est, probablement, le numéro 4 de *Cité-Actualité*, à savoir un tract ou pages d'infirmation avec lequel, dans les premières années de sa vie, le Théâtre de la Cité tient au courant le public et la presse de ses initiatives.
[441] Ce retard pris dans la réponse s'explique par le fait que le Théâtre de la Cité est qu'en octobre 1958, Planchon est trop occupé par la création de sa première version du *George Dandin*.
[442] Souligné dans le texte.
[443] L'hypothèse que les « autres motifs » évoqués par Planchon soient liés à la très grande instabilité politique que vit la France au cours de l'année 1958 et jusqu'à ce que le Général De Gaulle ne prenne durablement le pouvoir nous semble tout à fait légitime. Il ne faudrait en effet oublier que ces années de Guerre coloniale, de Guerre civile (*cf.* Grey Anderson,

> l'argent. Je crois, Monsieur Voisin, que vous êtes marxiste. Pour souper avec le diable il faut avoir une longue cuillère. Monsieur Lars Schmidt n'est pas le diable, mais si le 6 décembre la pièce est interdite êtes-vous sûr de la longueur de votre cuillère ? Vous pensez qu'il faut imposer Bertolt Brecht à un certain public, par le courant habituel, du moins l'affaire *La Bonne Âme du Se-Tchouan* rend explicite ce point de vue. Je ne pense pas cela (peut-être trop influencé par *Théâtre populaire* qui est une revue que j'aime et défend). Je crois qu'il faut constituer un nouveau public, et que la coupure doit être plus brutale. Chacun de nous a une politique, je croyais que nous avions la même[444].

« Pour souper avec le diable il faut avoir une longue cuillère. » : c'est grâce au proverbe que Brecht avait utilisé, en 1939, pour présenter la première mise en scène de *Mère Courage* et mettre en garde les pays scandinaves de tout risque de tout commerce avec le nazisme[445] que Planchon choisit, à son tour, de mettre en garde Voisin des risques de « souper avec le diable ». Dans le même temps, ce metteur en scène de presque vingt-huit ans est suffisamment sûr de soi pour pouvoir défier Voisin. Quoiqu'il en soit, c'est une fracture morale, idéologique, politique que Planchon veut mettre en lumière, et par laquelle il croit pourvoir frapper cet éditeur.

Ainsi, il se réfère à *Théâtre populaire* pour renforcer son attaque et poursuivre son réquisitoire à l'encontre de l'éditeur de la revue qu'il « aime et défend ». En effet Planchon, faisant montre de « citer un peu librement *Théâtre populaire* », dénonce, « parmi les mœurs déplorables en France […] ce prestige de Paris, [tandis que] en Allemagne la même pièce est jouée dans plusieurs théâtres en même temps[446] ». La frustration de ce jeune metteur en scène nous apparaît donc profonde dans la mesure où il se peut qu'il s'étonne sincèrement en constatant que Voisin œuvre pour que le système centralisé parisien ne soit pas réellement mis en question. D'un autre point de vue, il est à croire que dès ce moment, Planchon commence à prendre conscience de la complexité des enjeux du marché dans lequel il veut œuvrer, aussi bien que des compromis et des contradictions auxquelles faire face pour survivre dans ce milieu.

Or, avant même de voir la réponse de Voisin, indiquons, avant tout, que Weigel, vite informée par Voisin, répond qu'il lui semble de n'avoir « pas fait de faute[447] », puisqu'elle avait déjà clairement dit à Planchon de prendre accords avec Voisin au sujet de cette représentation. Enfin, elle souligne que

> Planchon a réalisé un grand travail artistique pour Brecht et il me semble rappeler qu'il a eu un grand succès. Cela [lui] semble étonnant et contraire à [leurs] traditions qu'une pièce ne puisse

La guerre civile en France, 1958-1962, op. cit.) et d'affrontement entre blocs est marqué par la violence, par la censure – élément contextuel que nous avons très rapidement évoqués au sujet de la création de *Paolo Paoli* – ainsi que, et tout particulièrement pour ce qui concerne la fin de la IV[e] République, par la peur, justifiée, d'un coup d'État militaire en France.

[444] *Ibidem*, Lettre de Planchon à Voisin du 13 novembre 1958.

[445] *Cf. Les Cahiers*, dossier pédagogique *Mère Courage et ses enfants*, éditions du Théâtre de la Ville, septembre 2014.

[446] *Ibidem*.

[447] *Ibidem*, Lettre de Weigel à Voisin, du 12 novembre 1958.

> être jouée en même temps en province et dans la capitale. [Elle] donnerai[t] naturellement la priorité à Paris[448].

Cette grande actrice ne juge donc pas négativement le travail de Planchon et de sa troupe, sincèrement étonnée du conflit qui se joue entre Paris et la province et sur le dos du Théâtre de la Cité.

Dans tous les cas, c'est le 19 novembre, soit une semaine après la lettre de Planchon, que Voisin répond et s'explique sur la complexité de sa position et les raisons de sa conduite. Toutefois, Voisin, en ouverture de cette lettre, rectifie le premier argument qu'il avait fourni à Planchon pour lui empêcher de poursuivre son projet, à savoir la présence imposante de Lars Schmidt : « [Il] n'est pas la figure centrale, mais bien Mme Mouloudji[449] » ; certes, il tient à préciser qu'

> au cours des pourparlers il a bien sûr été question de M. Lars Schmidt, que les membres du groupe ORPHAM (Suzanne Flon, Mouloudji, Reggiani, etc.) semblaient bien connaître : il fut même souvent « cité », à titre de référence un peu comme « l'ainé de la famille », et surtout comme un renfort éventuel […][450]

laissant ainsi entendre que cette personnalité pourrait, éventuellement, être appelée à défendre les intérêts de ses amis. Il précise, ensuite, que l'option accordée à Reggiani a été transformée, il y a deux ans, « en un contrat où Reggiani est partie – tout simplement[451] ». Or, les contrats signés par Voisin et les premiers échanges entre l'éditeur de L'Arche et Weigel au sujet des metteurs en scène de cette pièce ne laissent aucun doute sur le fait que Reggiani est, dès l'été 1957, l'unique metteur en scène dont ils discutent pour une mise en scène parisienne de *La Bonne Âme*. Mais voici le cœur de la réponse de Voisin :

> Que voulez-vous, on fréquente le diable que l'on peut… Vous avez, vous, à affronter périodiquement les Coumet, Puiset et consorts, autres tenants du « système », que je ne vous envie pas. Jamais ne me serait venue l'idée de vous faire un grief d'avoir à composer avec ces gens-là, de devoir venir tout exprès à Paris pour vous colleter, et pendant des jours parfois, avec tel diablotin des Arts et Lettres. Nous sommes, vous et moi, mon cher Planchon, plongés dans un monde que nous n'avons pas fait, que nous détestons, mais dans lequel il nous faut bien vivre. C'est à cela, n'est-ce pas, que vous faites allusion, lorsque vous me parlez de mon souper avec le diable… Ce souper-là, nous le partageons. Je vous ferai maintenant cette confidence : je n'avais jamais soupé, moi, avec le « diable » (je veux dire, avec un diable « patenté ») avant que ne me soit assigné ce rôle de mandataire des héritiers de Brecht. Mais voilà, le contrat auquel j'ai dû souscrire, tant paraissait grand le souci de Mme Weigel (que je me suis promis d'aider au maximum, et en dépit des ennuis que cela m'a déjà attiré) de me voir prendre en charge les emmerdements qu'elle voyait venir du côté français, ce contrat comporte une clause toute simple, dont Pollicand vous parlera… Autrement dit, ce souper que je devrai peut-être faire un jour avec le Diable en chef, qui nous occupe tant, cher Planchon, ce n'est pas moi qui l'aurais commencé, c'est Brecht lui-même… Mais lui, n'est-ce pas, avait une longue cuiller ; celle de Mme Weigel l'est déjà moins. Quant à la mienne : on verra bien[452].

[448] *Ibidem*.
[449] *Ibidem*, Lettre de Voisin à Planchon du 19 novembre 1958.
[450] *Ibidem*.
[451] *Ibidem*.
[452] *Ibidem*.

En outre, Voisin se défend des accusations de Planchon expliquant que *La Bonne Âme* représenterait l'un des cas les plus lourd et les plus « notoire » concernant l'héritage de Brecht, « cette pièce ayant été présentée par plusieurs théâtres sous le « proconsulat » de Lars Schmidt [453] ». Il affirme aussi d'avoir tenté d'obtenir de Lars Schmidt lui-même ces renseignements que n'a jamais pu lui « fournir Helene Weigel : quelles sont encore les pièces sous contrat, jusqu'à quand, etc.[454] » ; sans pour autant obtenir aucune information et laissant en somme entendre qu'il sera nécessaire d'y voir plus clair lorsqu'il pourra véritablement « souper avec ce diable ».

Si cette pièce une « hypothèque » – jamais clairement définie par Voisin dans cette correspondance – oblige à se plier à ce système, Voisin semble vouloir donner une véritable leçon au jeune metteur en scène :

> Il en est, selon moi, d'un spectacle comme d'un livre : ou le tirage limité, ou le grand tirage. Cela s'étudie à l'avance, et alors Paris (nous sommes là au cœur d'un pays fortement centralisé, vous le savez) vaudra bien une messe. Vous y viendrez[455].

À côté de l'« école » de « réalisme critique » qui lui est offerte par la *praxis* de Brecht et par la réflexion de Barthes et de Dort, Voisin lui offre un cours « accéléré », douloureux mais utiles du point de l'éditeur, de « réalisme cynique ». Dans le même temps, il faut comprendre la position de Voisin, cynique sans doute, néanmoins lucide au sujet de la difficulté de jouer les pièces de Brecht en France en raison d'un contexte complexe, lourdement marqué par l'« Argent » et par la primauté de la Capitale.

Nous pouvons, maintenant, restituer la chronologie des événements qui préparent ou qui ont lieu à la marge de cette représentation, à partir de l'interdiction officielle que Voisin communique à Planchon le 9 décembre. Ce n'est pourtant que le 12 décembre que Voisin demande véritablement l'intervention la SACD[456]. Malgré le ton menaçant des lettres qui font suite à l'intervention de la SACD, le 19 décembre, donc après les premières représentations à Villeurbanne, Voisin écrit à Louis Morazzani de la SACD d'avoir « trouv[é], avec tous les intéressés, un accord qui [lui] permet de donner à M. Roger Planchon, directeur du Théâtre de la

[453] *Ibidem*.
[454] *Ibidem*.
[455] *Ibidem*.
[456] À souligner que le 13, Voisin adresse un courrier à Planchon au ton plus dur et officiel, le menaçant le second quant aux « conséquences de votre attitude [qui] seront vraisemblablement très graves » (*Ibidem*, lettre de Voisin à Planchon du 13 décembre 1958).

Cité, à Villeurbanne, l'autorisation de présenter *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* de Bertolt Brecht[457] […] ».

En bref, sur un payement de 400.000 francs de la part de Planchon en faveur des membres de l'ORPHAM, cette « bataille » pour *La Bonne Âme* semble se terminer. En réalité, dans l'esprit de Planchon, mais aussi de Voisin et de Weigel, ce n'est qu'une manche de la bataille qui se clôt[458]. Voisin communique à Weigel, en effet, la fin de cette affaire mais il donne également son avis sur le spectacle :

> Le spectacle est juste. Planchon a décidemment compris l'œuvre de Brecht. Malheureusement, l'absence de moyens matériels a fait que les rôles ne sont pas tous bien tenus (Shen-té et le porteur d'eau notamment). D'autre part, la musique est parfois défaillante et les costumes insuffisants. Autrement dit, Planchon ne pourra vraiment monter à Paris avec un spectacle de Brecht, que lorsqu'il en aura les moyens matériels. Cela est assez pénibles, mais c'est ainsi[459].

Voilà qu'en 1960, Voisin, une fois constatée l'impossibilité de Reggiani à réaliser son projet de mise en scène de *La Bonne Âme* « dans les délais qui lui étaient impartis[460] », se tourne à nouveau vers le Théâtre de la Cité. Dans une lettre à Helene Weigel, il affirme vouloir prendre

> accord avec un directeur de théâtre de Paris (d'un grand théâtre) d'une part, et avec Roger Planchon, d'autre part, qui assurerait la mise en scène. De sorte que le directeur de théâtre soit obligé de passer par un metteur en scène compétent, et qui connaît bien Brecht ; et que Planchon lui-même puisse disposer des moyens matériels qui lui font défaut à Villeurbanne. Enfin, il

[457] *Ibidem*, lettre de Voisin à Louis Morazzani du 19 décembre 1958. La nature de cet accord, prévoyant 24 représentations, du 12 décembre 1958 jusqu'au 11 janvier 1959, nous pouvons le lire clairement dans le sous-dossier « Option Reggiani » que Voisin lui-même a annexé au dossier principal « *La Bonne Âme du Se-Tchouan* ». Le 16 décembre et le 17 décembre, Suzanne Flon et Serge Reggiani ont envoyé à Voisin un chèque de 100.000 francs à Voisin, ici enregistré, pour la participation à *La Bonne Âme*. Ensuite, nous pouvons lire le contrat qui est signé, le 19 décembre, entre ORPHAM, à savoir Denise Tual (de son vrai nom Denise Piazza), Serge Reggiani, Suzanne Flon, et Planchon où les quatre représentant d'ORPHAM reçoivent 100.000 francs chacun de la part du responsable du Théâtre de la Cité « [p]our consentir à ces 24 représentations du Théâtre de la Cité, qui constituent une dérogation au droit d'exclusivité de production acquis par elle [OPRHAM], selon convention du 20 octobre 1958 » (IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, sous-dossier « Option Reggiani », contrat entre les représentants de la Société ORPHAM et Roger Planchon du 19 décembre 1958).

[458] Il est important de reporter, au passage, que la fin de ce sous-dossier recèle aussi une lettre de Boris Vian à Voisin du 23 mars 1958, par laquelle Vian informe l'éditeur d'avoir « terminé une version de *La bonne personne de Se-Tchouan* ». C'est ainsi qu'il semble traduire le titre de cette pièce, le terme « Mensch » devenant « personne ». En outre, il souligne qu'il serait prêt à attaquer aussi *Sainte Jeanne des abattoirs*. C'est seulement le 14 avril 1959 que Voisin répond à Vian, en lui indiquant qu'il devra remettre sa propre traduction de la pièce *Der Gute Mensch von Sezuan* directement à « Lola Mouloudji de l'ORPHAM ». Or, cet échange semble indiquer qu'en réalité, et malgré ce que Voisin avait officiellement annoncé à Morazzani de la SACD, c'est le romancier, musicien et cabarettiste Vian à avoir retraduit/adapté la version traduite jadis par Jeanne Stearne. Mais aucune trace n'indique si en effet c'est la version rendue en cette circonstance à Voisin à avoir été, par la suite, publiée par L'Arche. Certes, il est tout à fait probable que ce grand, et malheureux, artiste ait voulu travailler non officiellement avec L'Arche pour faire face à ses difficultés financières, avec peut-être l'aide de sa seconde épouse Ursula Kübler, danseuse, actrice et chorégraphe d'origine suisse allemande.

[459] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* lettre de Voisin à Weigel du 8 janvier 1959. Voisin dans cette lettre nous fournit aussi une autre information : « J'ai rencontré à Milan Paolo Grassi avec qui j'ai parlé de vous et de Brecht « à l'italienne » c'est-à-dire d'abondance. Ce premier contact réel m'a fait grand plaisir ». Weigel répond à cette lettre le 14 janvier avec ces mots : « Je suis très contente de l'accord que vous avez obtenu à ce sujet et de la solution que vous avez trouvé. Comme toujours je vous remercie pour votre peine. »

[460] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* lettre de Voisin à Weigel du 14 janvier 1960.

> conviendrait que la première représentation ait lieu dès la rentrée prochaine, en septembre 1960 […][461].

Or, limitons-nous à signaler que pour des complexes raisons d'ordre productifs et logistiques, cette réalisation ne se concrétisera pas. Mais essayons quand même de suggérer que l'attitude commerciale de Voisin, soutenue par Weigel, qui ne manque jamais de remercier cet auteur de son travail, reste certes insupportable pour toutes les compagnies ayant dû la contrer ou l'accepter pour réaliser leur projet. Toutefois, Marco Consolini souligne l'attitude contradictoire de Voisin, accusé du plus « sordide mercantilisme[462] », surtout à propos du prétendu tribunal brechtien dressé en 1957 par Voisin et des membres de *Théâtre populaire* contre la représentation du *Cercle de craie caucasien* ; en suggérant aussi que quelqu'un « qui voulait spéculer sur une œuvre ne se posait pas la question de la fidélité et de la « correction » à son égard[463] ». Si cette « bataille » pour *La Bonne Âme* à Villeurbanne confirme la duplicité de Voisin, il faut rappeler, comme le fait Consolini, que cet éditeur agit aussi pour compte des ayants droits de Brecht. Mais que pense, donc, Weigel, du travail de Planchon ?

La « fidélité relative » de Planchon

Pour fournir des éléments de réponse à cette question, une trace peut être trouvée dans la correspondance avec Voisin. Helene Weigel est une artiste et une intellectuelle qui joue un rôle dans son propre pays très complexe au tournant des années 1960. Ainsi, pour parler de son action en tant que directrice et en tant qu'ayant droit des œuvres de Brecht, il faudrait tenir compte du contexte dans lequel elle opère. Or, pour ce qui concerne l'opportunité de confier à Planchon[464] la mise en scène d'une pièce de Brecht, jamais elle ne fait mention de raisons d'ordre politique et esthétique en tant que limites à toute possible représentation. Elle semble, au contraire, se monter toujours assez ouverte à plusieurs options, pourvu qu'elles ne compromettent pas la fortune scénique de l'œuvre de Brecht.

Parmi les dossiers que nous avons pu consulter, la seule, très partielle, exception que nous pu repérer concerne le projet, non abouti, d'une reprise de la mise en scène de *Grand-peur et Misère*

[461] *Ibidem*.
[462] Pierre Abraham, « Brecht avant la gloire », *Les Lettres françaises*, 20 août 1959.
[463] *Théâtre Populaire*. *Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.*, p. 143, note 1.
[464] Mais cela semble valoir aussi pour les mises en scène d'autres metteurs en scène tels que Vilar, *cf. infra* III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie – *La XXV^e édition de la* Biennale di Venezia *: Planchon et le Berliner Ensemble*, dans lequel nous ferons référence à la confrontation d'ordre esthétique entre Planchon et l'ensemble berlinois.

du IIIème Reich[465]. Entre octobre et novembre 1960, le projet d'une tournée à Paris avec *La Bonne Âme* a finalement visiblement échoué, alors Pollicand d'abord et ensuite Gilbert bâtissent le projet de concrétiser la reprise de *Grand-peur et Misère* à Villeurbanne. Il faut donc convaincre Voisin qui, dans un premier temps, répond négativement à la demande de Pollicand, et cela avant même de demander l'avis de Weigel. En effet, il prend contact avec elle seulement suite à la première réponse négative donnée à Policand, en expliquant à Weigel que, dans tous les cas, la demande du Théâtre de la Cité serait en retard de cette demande[466].

Toutefois, Weigel semble pérorer la cause de Planchon, en demandant à Voisin s'il était possible de « proposer à Planchon de jouer [*Grand-peur et Misère*] cette année à Lyon ou quelque part en France et de ne l'amener à Paris que l'année prochaine […][467] ». À ce plan, que Weigel se limite à proposer à Voisin, l'éditeur oppose un refus à partir de l'argumentaire habituel : « [O]n est en France très attentif à cet aspect de la question : un directeur de théâtre, à Paris, ne s'intéresse vraiment à une pièce moderne que s'il peut dire qu'il s'agit là d'une création[468] ».

À l'opposition de Voisin, Weigel, dont nous constatons la totale confiance qu'elle fait en cet éditeur, répond le 21 novembre :

> J'avais deux raisons de vous proposer un compromis : 1 : le fait que Planchon s'est depuis longtemps et avec grande fidélité intéressé à Brecht, encore qu'avec un succès restreint et une fidélité relative. 2 : je considère la pièce […] comme particulièrement importante à l'heure actuelle en tant que mise en garde. Je suis sûre que vous serez d'accord avec moi là-dessous[469].

Voici où nous trouvons pour la première fois un argument politique avancé par la directrice du Berliner Ensemble au sujet d'une représentation d'une œuvre de Brecht. Le risque, en France, d'un coup d'État conséquent à l'évolution de la guerre d'Algérie, l'affirmation du pouvoir présidentiel de De Gaulle, maintes fois dénoncé par les intellectuels de la gauche communiste et non, expliqueraient les mots de Weigel. Et en effet, c'est précisément cet aspect de dénonciation critique du présent à travers une analyse du passé récent qui fera la fortune critique de la création de Vilar d'*Arturo Ui*[470]. Ce qui nous intéresse, pourtant, c'est que l'enthousiasme premier de Weigel envers Planchon est freiné à la fois par le succès restreint qu'il aurait obtenu et, surtout, par sa « fidélité

[465] On se souviendra, que Planchon avait déjà créé cette pièce au Théâtre de la Comédie le 6 avril 1956, *cf. supra* I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?
[466] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/5, (inventaire en cours), dossier *Grand-peur et misère du III*ème *Reich*, lettre de Voisin à Weigel du 25 octobre 1960.
[467] *Ibidem*, lettre de Weigel à Voisin du 25 octobre 1960.
[468] *Ibidem*, lettre de Voisin à Weigel du 10 novembre 1960. Ajoutant aussi que, pour Voisin, le candidat le plus apte à mettre en scène cette pièce serait Vilar, lequel, entre-temps, a obtenu les droits d'exploitation de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* au détriment de Planchon lui-même, qui n'avait pas su respecter les délais d'un contrat que ce dernier avait pourtant souscrit avec Voisin.
[469] *Ibidem*, lettre de Weigel à Voisin du 21 novembre 1960.
[470] Œuvre créée le 8 novembre 1960 au Théâtre National Populaire.

relative ». Cette dernière formule proposée par Weigel semble résumer l'attitude de Planchon envers Brecht, du moins telle que nous avons essayé d'évoquer via sa création de *La Bonne Âme* et qu'il s'agira d'approfondir dans les pages qui suivent.

II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style

George Dandin

> Les spectateurs du théâtre français considèrent les trois unités de la tradition aristotélicienne comme allant de soi. Tout comme les amateurs de football s'attendent à un match en deux mi-temps, les spectateurs français s'attendent à ce que les trois unités de temps, de lieu et d'action soient respectées. Non pas qu'ils rejettent toutes les pièces expérimentales ne respectant pas ces règles : au contraire, lorsque des pièces de ce genre sont mises en valeur, c'est souvent en raison de leur propre rejet conscient de ces mêmes valeurs profondes[471].

À la fin des années 1990, l'historien anglais du théâtre français David Bradby pouvait encore débuter ainsi son ouvrage sur l'évolution de la pratique de la mise en scène en France. Si cette considération, nullement ironique et tout au plus quelque peu hâtive se révélait exacte, le travail de la compagnie de Planchon effectué sur ce « classique », serait alors profondément en rupture avec sa propre tradition nationale. Mieux, il faudrait immédiatement parler, à la suite de Pavis, d'une opération menée pour « contredire et « contre-jouer » une tradition d'interprétation[472] ».

Le « cas du *George Dandin* » est pour nous emblématique de la restitution au libre usage d'une œuvre considérée comme mineure de l'auteur majeur de la tradition comique française. En ce sens, il s'agit surtout de la première opération *profanatoire* d'une œuvre nationale, à partir de laquelle Planchon et sa troupe tentent de montrer que l'œuvre de Molière aussi peut être relue, interprétée et *transformée,* avec une pratique qui postule la « non-intimidation[473] » des classiques et en revendiquant l'« usage », libre, mais rigoureux, de cette dramaturgie. A ce propos, il faut rappeler que le résultat du questionnaire proposé au public de Villeurbanne en 1957 avait exprimé le désir de découvrir une œuvre shakespearienne et, ensuite, une œuvre de Molière[474]. Après le choix d'une œuvre « mineure » de *The Bard*, *Henry IV*, Planchon poursuit donc avec cohérence la

[471] « French theatre-goers take the three unities of Aristotelian tradition for granted. Just as a football fan expect a game of two halves, so theatre-goers in France expect the three unities of time, place and action to be respected. Not that they reject all experimental plays which break these rules : on the contrary, when such plays are valued it is often for the self-conscious way they reject those very values » (David Bradby, *Mise en scène. French theater now*, Londre, Methuen, 1997, p. 3).
[472] Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti éditeur, 1990, p. 55.
[473] Bertolt Brecht, « Intimidation par les classiques », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p. 315-317.
[474] Certes, nous avons déjà émis des doutes quant à la validité de ce questionnaire, qui en réalité conditionne plus qu'il n'enregistre le choix des répondants, et qui au contraire ne conditionnera finalement pas les choix de répertoire de Planchon.

même stratégie, cette fois-ci sur un spécimen du répertoire moliéresque lui aussi, somme toute, peu fréquenté. La « profanation/restitution » de Shakespeare étant, dans sa globalité, réussie, maintenant il lui est possible de « profaner » directement la tradition française et son auteur comique le plus célèbre.

George Dandin est présenté au public villeurbannais par le prisme d'une lecture à la fois historique et sociologique, à l'instar d'*Henry IV*. Les personnages sont en effet *jetés* dans leur milieu social, la scène se faisant le miroir d'un monde précis via la reproduction, rigoureuse et réaliste, du contexte historique de la société française du XVII^{e} siècle, ainsi qu'une critique de ses conflits sociaux sous-jacents. Bref, si déjà une vision idéologique et brechtienne guidait la lecture de *Henri IV*, avec *George Dandin*[475] l'apport de la théorie et de la pratique du maître allemand sont clairement réaffirmées.

Les « Notes aux comédiens[476] » écrites par Planchon permettent de saisir des aspects centraux de la conception de cette œuvre scénique. Planchon affirme vouloir mettre en relief la contemporanéité de l'œuvre de Molière, tout en respectant son historicité autre et différente, celle d'une société bourgeoise à sa naissance. La *fable* de la noble Angélique (à la création interprétée par Colette Dompiétrini) et du riche bourgeois Dandin (rôle créé par Jean Bouise) relève, en effet, des traits bien contemporains, car elle pourrait rappeler l'histoire d'« une fille de la haute bourgeoisie » qui a épousé « un gros commerçant[477] », une « situation *presque* identique[478] » à celle qui pourrait avoir lieu dans la réalité provinciale et paysanne des années 1950-1960. Pour Roger Planchon, toutefois, il est très important de ne pas « gommer ce « presque », [a]u contraire, il importe de le souligner[479] ». Plutôt que les banales et fallacieuses analogies entre deux époques lointaines, ce qu'il faut accentuer, et donc *jouer*, ce sont leurs différences aussi bien que la relation qu'elles entretiennent sur le temps long de l'Histoire. Planchon veut, en somme, montrer les fautes propres à la bourgeoisie, dont cette classe serait imprégnée dès sa phase embryonnaire, « proto-capitaliste » : « [c]ette forme de société où évoluent nos personnages engendre des contradictions : ici, la mésalliance[480]. » Pour ce metteur en scène, les solutions à ces contradictions sont lisibles dans la pièce elle-même – à travers le statut social des personnages et non pas leur psychologie –,

[475] Mise en scène le 23 octobre 1958 au Théâtre de la Cité de Villeurbanne. Metteur en scène : Roger Planchon. Assistant : Jacques Rosner. Décor et costumes : René Allio. Musique : Claude Lochy.
[476] BnF, ASP, fonds Planchon, *George Dandin*, « Documents de production », 4-COL-112 (135,2).
[477] *Ibidem*.
[478] *Ibidem.* C'est nous qui soulignons.
[479] *Ibidem*.
[480] *Ibidem*. Mésalliance entre deux classes : l'aristocratie, avec son honneur et ses marques de noblesse mais dépourvue de tout pouvoir économique ; et la bourgeoise montante, incarnées par un paysan enrichi qui cherche à grimper l'échelle sociale.

et son but en tant que metteur en scène est de montrer ces solutions que les personnages, en l'occurrence le protagoniste, sont incapables de voir. Expliquer tout cela aux comédiens – puis livrer ces déclarations dans le bulletin du théâtre – signifie faire ouvertement preuve de « brechtisme » : Planchon lit Molière selon la loupe du matérialisme historique et, à l'instar de Brecht, montre des personnages condamnés à ne jamais prendre conscience de leur réalité, en poursuivant vainement leurs lamentations tout comme Anna Fierling traîne obstinément sa charrette sur les champs de bataille de la Guerre de Trente Ans.

Imposer à ses comédiens d'indiquer « historiquement leur personnage, en retirant de leur jeu tout ce qui se présenterait comme caractère permanant : l'éternel cocu, l'éternel valet, l'éternel beau-père, l'éternelle belle-mère [481] », devient alors pour ce metteur en scène un enjeu fondamental. Planchon veut, en effet, représenter *un* cocu particulier, *un* valet particulier, *une* belle-mère particulière : il veut montrer ces personnages, leur individualité et leur histoire, en soi « banale », comme *extraordinaires*, comme dignes de toute attention, personnages qui vivent une situation normale dans leur contexte mais qui doit être montrée comme *étonnante*, inusuelle et pour cela transformable[482].

En épigraphe au numéro 4 du bulletin du Théâtre de la Cité se détache une citation de Brecht :

> Les œuvres du passé ont leur valeur propre, leur originalité, leur propre échelle de beautés et de vérités. Ce sont elles qu'il s'agit de découvrir ; ce qui ne veut pas dire que l'on doive jouer Molière comme on l'a joué à cent cinquante reprises ; cela signifie seulement qu'on ne devrait pas le jouer comme on l'a joué en 1850 (et en 1950). C'est précisément la diversité d'idées neuves et de beautés que recèlent ces œuvres qui permet d'en tirer des effets valables pour notre époque[483].

[481] *Ibidem*.

[482] À ce sujet, remarquons que Planchon, ici, ne fait qu'appliquer à la lettre les indications de Brecht contenues, par exemple, dans le *Petit Organon pour le théâtre*, là où « son maître » dit que le but du théâtre épique est de faire apparaître au public « toutes choses données » comme des choses « douteuses » (Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le Théâtre*, Paris, L'Arche, 2013, p. 42). Pour Brecht, il faut que le spectateur de théâtre développe un « regard étranger » (*ibidem*) envers les processus humains et sociaux les plus habituels et c'est précisément ce type de regard que Planchon souhaite jeter sur cette œuvre et partager avec son public afin que ce dernier aussi développe un « regard aussi difficile que productif » à travers la réception de cette œuvre.

[483] *Le Théâtre dans la cité*, n° 4, octobre 1958, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (135,2). C'est sans doute Max Schoendorff qui doit avoir traduit pour la troupe cette citation de Brecht, maintenant contenue dans le volume de ses *Écrits sur le théâtre* (Bertolt Brecht, « La mise en scène de *Dom Juan* par Benno Besson au Berliner ensemble », in *Écrits sur le théâtre*, volume II, sous la direction de Gilbert Badia, Paris, L'Arche, 1972, p. 563-564). Michel Cadot identifie correctement la nature de ce texte, paru dans les « *Lettres françaises* (n° 576, 7-14 juillet 1955) [grâce auquel les lecteurs de ce mensuel peuvent aussi] lire les remarques de Brecht sur la mise en scène de Benno Besson [de l'adaptation de Brecht de *Dom Juan*] dans une traduction de Gilbert Badia » (Michel Cadot, « Introduction », in Bertolt Brecht, *Dom Juan, d'après Molière*, texte français de Michel Cadot, Paris, L'Arche, 2003, p. 9). Bataillon, interrogé par nous à ce sujet, souligne que la critique féroce de Brecht sur le personnage de Don Juan intervient lors de la grande campagne de collectivisation des terres en RDA. Extrêmement douloureuse, Brecht rentre dans cette question avec sa *Bearbeitung*. L'« adaptation » de Brecht semblerait donc être un usage politique de Molière, non pas uniquement idéologique. Tandis qu'en France, au tournant des années 1960, il est capital que Don Juan devienne aussi un intellectuel libertaire – et les choses évolueront encore avec le *Dom Juan* de Chéreau, bien que l'usage que ce metteur en scène fera de ce personnage soit aussi « brechtien » que le Dandin de Planchon.

Or, nous avons déjà évoqué le long échange entre le jeune Planchon et Brecht à la suite des représentations du *Cercle de craie caucasien* en 1955[484]. Nous avons cependant omis de préciser que, selon les témoignages de Planchon, leur discussion a justement porté sur l'adaptation du *Dom Juan* de Molière, dans une mise en scène à laquelle Brecht lui-même a largement contribué. L'objet de cette discussion qui avait opposé le jeune metteur en scène français et le « maître » allemand, sera même repris par Planchon à la fin des années 1960, lorsqu'il rejettera plus radicalement la lecture de Brecht de ce « Jünker » athée à la Cour de Roi soleil. En effet, selon lui, le dramaturge et metteur en scène allemand avait

> voulu ôter à Don Juan à la fois son prestige d'aristocrate franco-espagnol prêt à tout moment à mettre en jeu sa vie pour satisfaire au point d'honneur cher à sa caste, et l'attrait du séducteur irrésistible (Mozart), bientôt doublé d'une aura de révolte romantique que lui confère la tradition née de Hoffmann et de Byron[485].

Le Roger Planchon de la fin des années 1960, au contraire, récusera cette vision – mais avec des arguments qui trahissent une lecture profonde et passionnée de cette interprétation –, en arrivant à affirmer que « [l]a force de Molière a été justement de ne pas faire Don Juan comme un coureur de femme, mais comme un athée[486] ».

Il faudra, certes, comprendre, par la suite, les raisons de ces jugements de Planchon en 1968, et vérifier ainsi l'évolution du parcours qu'il accomplit grâce à Brecht. Force est de constater, cependant, qu'en 1958 avec *George Dandin* – et quand bien même sa vision du libertinage était déjà différente de celle de Brecht –, ce metteur en scène, exactement comme Brecht, entend « expliquer la pièce de Molière en la plaçant sous un éclairage à la fois historique (évolution des rapports de classe) et esthétique (utilisation du comique comme facteur d'élucidation critique)[487] ». Cette quête d'un « réalisme critique » s'accompagne, dans cette pièce aussi, d'un « éclairage

[484] *Cf.* I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un maître d'atelier ?

[485] Michel Cadot, « Introduction », in Bertolt Brecht, *Don Juan, d'après Molière*, *op. cit.*, p. 9. Ainsi cet auteur synthétise l'opération accomplit par Brecht et par sa troupe sur le *Dom Juan* de Molière. En outre, à propos de ce personnage, Brecht souligne qu'il « n'est pas un athée au sens progressiste du terme. Son incroyance n'est pas combative, en ceci qu'elle requerrait des actions humaines. Elle est tout bonnement un manque de croyance. Il n'y a là non une conviction différente, mais aucune conviction. Don Juan croit peut-être même en Dieu ; simplement, il ne veut pas entendre parler de lui car cela troublerait sa vie de plaisir. Il utilise tout argument – sans en croire un seul – qui met la dame au lit, comme tout argument qui le libère de la dame. » (Bertolt Brecht, « *Dom Juan* de Molière », in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 562).

[486] Roger Planchon, « Journée débat avec Roger Planchon », in *Actes du Colloque National Planchon, 1968*. Châtillon-sur-Chalaronne, Lyon, Association régionale d'éducation populaire « Art et éducation », 1970, p. 25. Plus précisément, Planchon s'en prend à « la méconnaissance complète [de Brecht] du problème du libertinage et du fait que le libertinage au XVII^e^ siècle représente la position avancée et non pas la position retardataire » (*ibidem*). Or, pour approfondir la réflexion autour de la réception scénique et critique de *Dom Juan* de Molière, il faudrait d'abord reprendre l'analyse de Roland Barthes du *Dom Juan* de Vilar (*cf.* Roland Barthes, « *Dom Juan* de Molière, mise en scène de Jean Vilar, au TNP) », *Théâtre populaire*, n° 5, janvier-février 1954, maintenant in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 58-61) et la mettre en perspective et « en friction » avec l'usage que bien plus tard Planchon, à côté de nombreux autres metteurs en scène de la deuxième moitié du XX^e^ siècle, fera de cette même pièce, *cf. infra* IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive – *Athalie-Dom Juan*. Également à prendre en compte, bien évidemment, la mise en scène de Jouvet qui, dans l'après-guerre, redécouvre *Dom Juan* à l'Athénée en 1947.

[487] Michel Cadot, « Introduction », in Bertolt Brecht, *Don Juan, d'après Molière*, *op. cit.*, p. 12.

historique » selon la définition de Plassard et de Prost. L'analyse socio-historique de Dandin-paysan, enrichi et embourgeoisé, est, en bref, l'architrave à la fois soutenant la structure de ce spectacle et permettant au public de s'approprier cette fable.

Une autre partie inédite des notes de Planchon[488] nous renseigne au sujet des costumes de chaque comédien. Planchon indique que Dandin « n'a rien d'un riche paysan, c'est un très riche propriétaire, donc son costume doit donner l'image de l'opulence, de la richesse, avec un je ne sais quoi du parvenu, mais pas de préciosité[489] ». Ou bien, au sujet des costumes des Sotenville – les nobles mais ruinés parents d'Angélique – Planchon se demande pourquoi sont-ils toujours présentés avec des « costumes ridicules et surchargés[490] », comme des personnages grotesques. À son avis, ils ne le sont point,

> [c]e sont plutôt des gens attachés à l'étiquette, contemporains de Louis XIII (l'étiquette fut très à l'honneur sous Louis XIII, si l'on en croit le duc de Saint-Simon). D'ailleurs, ils ne sont pas sans parenté avec Saint-Simon qui passa sa vie à la décrire [l'étiquette] et à dénoncer les manquements à son égard[491].

Cette trace des réflexions de Planchon indique qu'il a puisé dans les très volumineuses *Mémoires* de Louis de Rouvroy, Duc de Saint-Simon[492]. Les pages du journal de ce noble français, qui a consigné pour la postérité une fresque exceptionnelle de la vie sous l'Ancien Régime[493], semblent donc avoir aidé Planchon à composer scéniquement son éclairage historique et son interprétation critique de la fable[494]. Cette réflexion historiographique est pourtant agencée pour contrer les « ravages de la tradition[495] » qui aurait figé l'œuvre de Molière, éloignant son contenu profond des soucis de la contemporanéité, non pas pour légitimer l'exégèse du Théâtre de la Cité ou pour enrichir la représentation.

---

[488] Également conservées à la Bibliothèque nationale de France mais non encore communicables, ces notes recèlent la version à la fois manuscrite et puis dactylographiée des réflexions de Planchon seulement ensuite, et en partie, publiées, (BnF, ASP, fonds Planchon, boîte cauchard « *George Dandin* 1958 » (inventaire en cours), 4-COL-112). Elles portent la date du 20 septembre 1958 à la fin de cette liasse de feuillets.

[489] *Ibidem*.

[490] *Ibidem*.

[491] *Ibidem*.

[492] Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, collection « Sources de l'histoire de France : le règne de Louis XIV », tomes I, II et III, 2007-2008.

[493] Récemment, le 21 novembre 2019, à Turin, invité par la banque italienne Intesa San Paolo, l'important historien italien Alessandro Barbero a amplement utilisé cet ouvrage afin d'expliquer la « Banqueroute de l'État : les causes de la Révolution française » / « La bancarotta dello Stato: le cause della rivoluzione francese » [disponible en ligne : https://group.intesasanpaolo.com/it/sezione-editoriale/intesa-sanpaolo-on-air/alessandro-barbero-podcast-storia] afin de synthétiser à des non-spécialistes les causes économiques de l'éclatement de la Révolution française.

[494] Agissant ainsi, il importe de le remarquer, à l'instar de générations d'historiens, qui ont trouvé dans l'œuvre de Saint-Simon le gibier à partir duquel pouvoir comprendre la réalité de la société d'Ancien Régime Uniquement à titre d'exemple, que l'on songe à l'article d'Emmanuel Le Roy Ladurie, « Auprès du roi, la Cour », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 1, 1983, p. 21-41 et, surtout, à son ouvrage *Saint-Simon ou Le système de la Cour*, Paris, le Grand livre du mois, 1998.

[495] BnF, ASP, fonds Planchon, « *George Dandin* 1958 », 4-COL-112 (inventaire en cours).

Voici la structure idéologique minimale autour de laquelle Planchon veut faire *toucher* – à son public sa réflexion autour de l'« évolution des rapports de classe ». Au scénographe René Allio de souligner le réalisme, non mimétique mais critique, de cette interprétation. Comme les costumes, modelés suivant les indications de Saint-Simon et conçus pour signifier les statuts sociaux des personnages, l'espace scénique est, de la même manière, dressé par ce scénographe afin de souligner la dualité de ce Dandin, comme l'a montré Yvette Daoust :

> Allio emphatise la division sociale non seulement entre Dandin et Angélique, mais aussi entre celui-ci et la classe de laquelle il a cherché de s'enfuir. D'un côté du plateau, il y [a] une grange, dans laquelle les paysans et les animaux viv[ent] ; de l'autre côté, la maison de Dandin, solide, exposée au soleil, le manoir d'un propriétaire.[496]

Les dessins de Planchon, les croquis d'Allio ainsi qu'une maquette en volume[497] montrent très bien que Dandin, dans cette mise en scène, même s'il n'est plus un simple paysan, est dans l'impossibilité de grimper l'échelle sociale grâce à un mariage arrangé : il est physiquement pris au piège de ses propres contradictions de classe. En outre, le rire des paysans, de *ses* paysans, est ici l'élément clef afin de réveiller la compréhension du public, de guider son regard critique.

Voici en somme comment Planchon décline, dans cette mise en scène « le facteur d'élucidation critique » telle qu'il a été indiqué par Brecht : la situation comique de Dandin est en effet à tout moment, à chaque pas, ou mieux à chaque faux-pas, soulignée par le jeu en contre scène des figurants qui interprètent la foule des ouvriers agricoles qui labourent la terre pour ce patron de la farce. C'est bien leur rire à être le comique qui renforce la compréhension intellectuelle de la « situation » de Dandin et qui fait de cette Comédie « mêlée dans les Entractes d'une espèce d'autre Comédie en Musique et de Ballets[498] » présentée à Versailles en juillet 1668, l'exemple – contemporain et politique – d'« […] un théâtre de situations[499] ».

---

[496] « Allio emphasised the social division, not only between Dandin and Angélique, but also between him and the class from which he has tried to escape. On one side of the stage was a wooden barn, in which farmhands and animals lived ; on the other Dandin's house, solid, sunbaked, a proprietor's dwelling. » (Yvette Daoust, *Roger Planchon, Director and Playwright,* Cambridge University Presse, 1981, p. 55).

[497] Pour d'évidentes raisons de droits d'auteurs, nous ne pouvons pas reproduire ici ces documents qui sont conservés dans le fonds photographique du fonds Planchon, BnF, ASP, ou dans des sections non encore inventoriées ou non communicables, comme c'est le cas pour la maquette volume de la scène de *George Dandin*.

[498] *La Gazette*, 20 juillet 1668, p. 695 [disponible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6387716k/f61.item, consultée le 18/03/2020]. Citée aussi par Roger Chartier, « George Dandin, ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, 1994, p. 277.

[499] BnF, ASP, fonds Planchon, *George Dandin*, « Notes aux comédiens », 4-COL-112 (135,1). Au sujet de l'usage du terme « situation », il conviendrait de s'interroger sur l'usage que Planchon fait de ce terme, certes théâtral, mais en ces années aussi chargé d'une connotation bien particulière du fait de l'usage que Jean-Paul Sartre fait, en ces mêmes années, de ce même terme. L'incontestable importance de ce philosophe, de ses écrits théoriques et politiques – ses *Situations* – sur les intellectuels européens d'après-guerre n'est pas à démontrer. Il est cependant à souligner que le 22 avril 1980, à la mort de ce philosophe, Planchon écrira un texte important, dans lequel il rend hommage à l'homme dont « [c]hacune de ses prises de positions fut un événement » (fonds Planchon, BnF, ASP, « Notes de Roger Planchon sur Sartre », 4-COL-112 (1144)). Dans ce texte, il affirme avoir lu la nuit *L'Être et le néant* à quinze ans et l'avoir rencontré après les

Au sujet de la fonction de ce jeu de contre-scène, un passage de l'œuvre *Les Caractères* de Jean de La Bruyère[500] décrivant la condition sociale des paysans sous Louis XIV, et reproduite dans le programme-brochure de la pièce distribuée au public, semble mettre en relief un aspect particulier des paysans représentés par le Théâtre de la Cité :

> L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible : ils sont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine ; et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines : ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé[501].

Le contenu de cet extrait met en relief la condition d'abrutissement matériel des paysans sous Louis XIV et oblige le spectateur, à qui ce bulletin est adressé, à interpréter la pièce d'un point de vue social et historique[502]. L'« encombrante » présence des paysans dans cette mise en scène permet, en somme, de *mettre dans son histoire* le Dandin de Molière, comme nous pouvons le voir dans les photographies de plateau[503].

événements de Hongrie de 1956, dans son appartement rue Jacob, n'oubliant pas de prendre en compte la force et la spécificité de son théâtre – auquel il dit tout de même préférer la « théâtralité » inscrite dans ses polémiques publiées sur *Les Temps modernes*. Bref, l'hommage de cet homme de théâtre à Sartre permettrait sans doute de développer une analyse à même de voir à quel point l'usage de la notion de « situation » chez Planchon est débitrice de l'usage déclenché par Sartre, pour qui : « [l]es situations historiques varient : l'homme peut naître esclave dans une société païenne ou seigneur féodal ou prolétaire. Ce qui ne varie pas, c'est la nécessité pour lui d'être dans le monde, d'y être au travail, d'y être au milieu d'autres et d'y être mortel. [et pour qui] Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore. Ceci, quoique paraissant strictement formel, a une très grande importance, pour limiter la fantaisie et le caprice. S'il est vrai qu'en face d'une situation, par exemple la situation qui fait que je suis un être sexué pouvant avoir des rapports avec un être d'un autre sexe, pouvant avoir des enfants, je suis obligé de choisir une attitude, et que de toute façon je porte la responsabilité d'un choix qui, en m'engageant, engage aussi l'humanité entière, même si aucune valeur *a priori* ne détermine mon choix, celui-ci n'a rien à voir avec le caprice […]. Pour nous [existentialistes], au contraire l'homme se trouve dans une situation organisée, où il est lui-même engagé, il engage par son choix l'humanité entière, et il ne peut pas éviter de choisir : ou bien il restera chaste, ou il se mariera et aura des enfants ; de toute façon quoi qu'il fasse, il est impossible qu'il ne prenne pas une responsabilité totale en face du problème. » (Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, [1946] 1996, p. 60-64).

[500] Sur cet écrivain, Roland Barthes a écrit un article qui montre toute l'ambigüité de cet auteur et son oubli de la part des contemporains, *cf.* Roland Barthes, « La Bruyère », in *Essais Critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 229-245

[501] BnF, ASP, fonds Planchon, programme-brochure *George Dandin*, « Documents de production », 4-COL-112 (135,2).

[502] Les pages que Carlo Ginzburg consacre à l'analyse de ce même passage de La Bruyère sont décisives pour saisir la spécificité de l'effet de distanciation (*straniamento, ostranenie*) proposé par ce moraliste du XVII[e] siècle, *cf.* Carlo Ginzburg, « Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario », in *Occhiacci di legno*, Macerata, Quodlibet, [1998] 2019, p. 28.

[503] Plusieurs images de ce spectacle sont conservées dans le fonds Planchon mais n'ont pas encore été inventoriées. Michel Bataillon a toutefois déjà pu en publier un nombre important, cf. *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 58-61. Grâce à la générosité de cet auteur et collaborateur de Planchon, ainsi qu'à ses enviables archives photographiques personnelles, nous avons pu récupérer d'autres photographies de la première représentation de cette pièce.

George Dandin, mise en scène 1958, Théâtre de la Cité, Villeurbanne, archive personnelle de Michel Bataillon, photographie de © René Basset. De gauche à droite : Isabelle Sadoyan (Madame de Sotenville) ; Jean Bouise (Dandin) ; Claude Lochy (Monsieur de Sotenville).

Dans ce cliché, par exemple, non seulement la dualité faisant la spécificité de ce décor est clairement visible mais aussi, au-delà des draps devant lesquels jouent Angélique (Isabelle Sadoyan), Clitandre (Claude Lochy) et Dandin (Jean Bouise), un élément scénique placé en avant-scène frappe l'observateur. Il s'agit d'une hache enfoncée dans un morceau de bois, qui trône sur toute la scène, étant toujours présente, certes à la marge du centre du plateau, mais que le spectateur ne peut pas ignorer. Elle semble avoir presqu'une fonction naturaliste tant l'insertion de cet objet renvoie et rappelle au spectateur la nature paysanne de cette *fabula* et des conflits des classes qui y sont exposés. Mais justement pour cette raison, cet objet, qui a pour fonction d'être une synecdoque du contenu de cette mise en scène, devient l'objet concret rappelant à tout moment la spécificité contradictoire de cette pièce, dans l'interprétation critique donnée par le Théâtre de la Cité. De la même manière, une autre image nous permet de saisir le rôle de témoins que les paysans de *George Dandin* assument dans cette version scénique, car nous pouvons bien les voir assister au conflit de leur patron avec sa femme et y prendre même, nous semble-t-il, partie.

George Dandin, mise en scène 1958, Théâtre de la Cité, Villeurbanne, archive personnelle de Michel Bataillon, photographie de © René Basset. De gauche à droite : paysans ; Jean Bouise (Dandin) ; Colette Dompietrini (Angélique).

Le rire de ces paysans souligne certes le comique de la « situation », mais il met également en relief tout le tragique de ce Dandin « cocu par snobisme ». Le comique évoqué par Brecht est en somme utilisé par Planchon non seulement pour condamner le personnage, mais aussi pour montrer la tragédie cachée dans cette comédie, jouant ainsi non seulement la farce du parvenu, mais aussi la tragédie du paysan devenu bourgeois et avili par l'aristocratie. C'est précisément parce que ces paysans soulignent le renversement du comique au tragique que Planchon opère une révision somme toute radicale du contenu de la pièce de Molière sans pour cela changer un mot du texte.

Bernard Dort, d'ailleurs, reconnaît dans ce spectacle l'une des formes les plus savantes d'application des préceptes brechtiens au « Théâtre Classique ». Dans une critique parue dans *Théâtre populaire*[504], il lit en effet ce spectacle comme « un *Lehrstück* de Brecht ». Bien que philologiquement discutable[505], cette définition est saisissante. Effectivement tous les rapports entre les personnages assument une dimension sociale, de classe et, comme le souligne Bernard

[504] « Un nouvel usage de nos classiques », *Théâtre populaire*, numéro 32, 4° trimestre 1958, maintenant contenue dans le volume *Itinéraire de Roger Planchon*, éditeur L'Arche, 1970, Paris, pp. 59-65.
[505] Les *pièces didactiques* sont plutôt une forme de théâtre pédagogique où la distance entre scène et salle est brisée afin que tous puissent jouir du même profit idéologique de la représentation. *Cf.* Bertolt Brecht, *Théâtre Epique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999, p. 54-55.

Dort, Dandin est coupable dans la mesure où il « a trahi sa classe[506] ». Sa faute est la trahison, et la mise en scène de Planchon, un peu comme dans une pièce didactique, expose son cas particulier au jugement du public.

Or, le travail du Théâtre de la Cité n'opère pas uniquement l'exégèse d'un texte : il tient compte aussi du fait qu'il a été écrit pour la fête de la Cour à Versailles en 1668, la machine dramaturgique et critique se faisant toutefois elle-même spectacle, avec une mise en question de la structure idéologique et politique inhérente à l'œuvre. C'est cette *transformation* que, peut-être, Dort pointe dans son compte rendu. En comparant les notes de mise en scène de Planchon avec d'autres matériaux de production datables au début ou à la moitié des années 1960, nous pouvons mieux saisir la complexité de ce travail. Nous y trouvons affirmée la volonté de représenter cet ouvrage en respectant à la lettre la norme, la « morale », des « trois unités ». Loin de se soustraire à la confrontation avec les classiques, Planchon augmente le défi qu'un classique représente en poussant à l'extrême son historicisation, et ouvre ainsi la voie à une nouvelle *restitution/réactivation* de l'œuvre moliéresque.

> La règle des trois unités est la fierté des classiques, pas question d'y échapper. Une pièce premièrement avait une action unique, deuxièmement un temps unique et troisièmement un lieu unique. Mais que [*sic*] difficulté de respecter cette morale dramatique. Il faut faire des efforts, les moralistes le savent, c'est l'immoralisme qui va de soi[507].

Planchon feint de se soumettre à ce précepte rigoureux de la normative aristotélicienne. Il affirme même s'être imposé de rétablir l'unité de temps, en intégrant les apartés extra-scéniques dans le temps intra-scénique du dialogue, car autrement le « temps-dialogue personnage-public [aurait] bris[é] le temps-dialogue personnage-personnage[508] […] », cela afin de ne pas casser le mécanisme parfait et clos du « drame absolu ». En réalité, en simulant le respect de ces dogmes, Planchon en montre la contradiction et fait véritablement « un nouvel usage[509] » de ce classique.

Voilà pourquoi l'affirmation de David Bradby au sujet des trois unités, évoquée plus haut, est particulièrement significative : face aux détracteurs éventuels – classicistes ou puristes – Planchon *joue* avec la loi suprême (et « morale », donc idéologique) des classiques du XVII^{e} siècle, et semble même vouloir mettre en lumière le génie comique de Molière, qui est le premier à se défaire, si besoin, des rigides préceptes normatifs afin d'amuser une cour affamée de divertissements et de distractions.

---

[506] Bernard Dort, « Un nouvel usage de nos classiques », *op. cit.*, p. 59.
[507] BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (135,1), « Notes aux comédiens ».
[508] *Ibidem*, *Le Théâtre dans la Cité*, numéro 4, *op. cit*.
[509] Comme le souligne Dort, qui affirme qu'avec le George Dandin « la voie est donc ouverte pour un nouvel usage de nos classiques. », (« Un nouvel usage de nos classiques », *Théâtre populaire*, *op. cit.*).

D'autres réflexions de Planchon sont également exemplaires du processus à partir duquel il compose son interprétation du *George Dandin*. Il affirme, par exemple, qu'« [i]l faudrait tenter de restituer aux classiques français leur rigueur, leur virilité[510] ». La tâche de la compagnie villeurbannaise est donc de *restituer* aux mots de cette pièce tout ce que de dur et de « rocailleux[511] » le temps lui a fait perdre. Cependant, dans le même temps, pour le directeur du théâtre de Villeurbanne, comme l'écriture d'un roman évolue, « l'écriture scénique – la mise en scène – évolue elle aussi : c'est le paradoxe de la mise en scène des classiques[512] ». La contradiction, dialectique et productive, qui se dégage de la lecture de ces notes de Planchon semble évidente : restituer, d'une part, la vigueur propre au langage de Molière ; d'autre part, mettre en scène cette même pièce, certes restituée dans sa vigueur, cependant à travers une « écriture scénique » qui « ne peut être que moderne : toute tentative de reconstitution d'un style de représentation ne p[ouvant] être que parodique[513] ».

Pour conclure notre analyse sommaire de *George Dandin* du Théâtre de la Cité, revenons à la question centrale du rire dans cette pièce. En 1977, Planchon au sujet de sa première mise ne scène de Molière affirme :

> Sur *George Dandin*, le point de vue était un peu le suivant : quand il écrit *George Dandin*, Molière, à la fin, ne fait rire qu'un seul spectateur, puisque seul le Roi peut se moquer de la noblesse libertine, de la vieille noblesse de province, du paysan parvenu, de la noblesse qui se lie avec les parvenus, etc... Celui qui a tous les pouvoirs peut rire de la totalité de la pièce. Pour retrouver le même rire, il faut renverser toutes les positions, et adopter le point de vue de celui qui n'a rien, le point de vue de l'ouvrier agricole. Alors tu peux rire de la totalité de l'échelle sociale. Je crois avoir été le premier à opérer ce retournement radical et à affirmer que l'ouvrier agricole peut rire du même rire que le Roi[514].

La force de ce « renversement de toutes les positions », nous la retrouvons en effet dans les traces de ce spectacle. Le « retournement » indiqué par Planchon établit sur scène l'appropriation de la part des paysans d'un rire historiquement et sociologiquement confisqué par un seul et unique individu, donc d'un pouvoir concrètement arraché des mains du monarque et confié à la masse. Enfin, du point de vue de l'histoire de la mise en scène, il est à remarquer également que cette œuvre s'impose de dépasser « des mises en scènes du passé [qui] depuis deux ou trois cents ans, [n'ont imposé] qu'une seule lecture de *George Dandin*, une lecture romantique[515] ». Dans son

[510] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes aux comédiens », 4-COL-112 (135,1).
[511] *Ibidem*.
[512] Bnf, ASP, fonds Planchon, « Généralités sur la mise en scène », 4-COL-112 (135,2). Cette contradiction, propre aux représentations des classiques montrés sur la « toile de fond de notre époque », ne se résout que dans la vision du public, sollicité à construire sa propre interprétation de la « mise en friction » de deux « régimes d'historicité ».
[513] *Ibidem*.
[514] « Lecture des classiques – Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 58.
[515] *Ibidem*.

analyse rétrospective, Planchon est encore plus explicite, il déclare avoir voulu « débarrasser la pièce de la poussière ou plutôt des larmes romantiques qui traînaient à tous les carrefours de chaque réplique[516] ». Dans cette affirmation, il semble possible d'entrevoir l'attaque à la tradition romantique allemande par laquelle Brecht a à la fois construit son travail de *Bearbeitung* et a lui-même accompagné la réception de son œuvre dans le contexte du théâtre Occidental. Reprendre cette attaque dans la France de 1958 signifie impulser une nouvelle sensibilité tout en œuvrant activement pour que naisse une conscience critique forte, à même de se battre contre la rhétorique du pouvoir[517].

La Seconde surprise de l'amour

« Dans quel lieu se déroule *La Seconde surprise de l'Amour ?* Contrairement à son habitude, Marivaux ne donne aucune indication de lieu. On a le champ libre[518]. » Selon Jacques Rosner, collaborateur de Planchon[519], cette question et sa réponse déclenchent l'opération exégétique du Théâtre de la Cité sur la dramaturgie de Marivaux. La troupe et son directeur choisissent d'abord les couloirs et le jardin communs aux maisons de la Marquise (Malka Ribowska) et du Comte (Jean-Pierre Bernard) en tant que lieux où faire se dérouler une grande partie de la pièce. Ils veulent, en outre, faire « éclater l'unité de lieu qui cependant était de règle dans la représentation

[516] *Ibidem*

[517] Althusser, qui assiste à la version de cette pièce présentée en juillet 1966 à Avignon, ne sera jamais convaincu de l'efficacité politique de cette œuvre. Dans une note qui nous est révélée par Armelle Talbot et Guillaume Sibertin-Blanc, Althusser affirme qu'« à [son] sens l'erreur de la mise en scène de *Georges Dandin*, par Planchon, [c'est qu'on] ne peut mettre en scène en personne des classes sociales, dans un texte qui ne traite que de certains de leurs « effets structuraux » » (Louis Althusser, cité par Armelle Talbot et Guillaume Sibertin-Blanc, « Pour un théâtre matérialiste », intervention au Séminaire du Groupe de recherches matérialiste du 5 janvier 2008, p. 22, disponible en ligne, consulté le 24 juillet 2021). De son côté, François Regnault relate une autre remarque du philosophe à l'égard de cette pièce. Il se souvient « qu'ayant vu le *George Dandin* de Molière mis en scène par Roger Planchon, là où la critique soi-disant brechtienne s'émerveillait de lire les rapports de classe des avanies conjugales entre le pauvre mari paysan, et sa femme et sa belle-famille bourgeoises (les Sottenville), Althusser prétendait que la pièce racontait au contraire le désir d'émancipation d'Angélique : pièce féministe, non « sociale », selon une inquiète perspicacité du philosophe. » (Cité par François Regnault, « On a toujours besoin du dehors du théâtre », présentation des archives Louis Althusser conservées à l'IMEC, en ligne : Institut Mémoires de l'édition contemporaine | On a toujours besoin du dehors du théâtre (imec-archives.com), consulté le 24 juillet 2021). À ce dernier reproche, il nous semble pouvoir répondre que le déplacement du rire ainsi que le glissement du comique vers le tragique qui est incarné par le personnage d'Angélique – non plus frivole « demoiselle », mais femme soumise à un système de domination plus vaste –, semble montrer la potentialité de dénonciation de cette œuvre dans la version du Théâtre de la Cité. Au premier, au contraire, l'analyse de l'intuition d'Althusser devrait être bien plus articulée, mais l'on pourrait tout de suite arguer que Planchon ne « peint » pas – Althusser compose cette note à la marge d'une réflexion sur le peintre Cremonini – les rapports de classe entre les personnages, mais structure une œuvre scénique où le rire et le jugement, renversés, permettent de propulser dans une perspective historique des rapports de classe, au-delà, voire aux dépens, de la *fabula*. Ce qui implique de remettre en discussion les rapports de classe dans la société contemporaine. Cela dit, difficile de juger l'efficacité politique réelle de cette opération, agnosticisme qui doit cependant s'appliquer aussi devant l'efficacité politique des œuvres de Brecht ou de Piscator, etc.

[518] Jacques Rosner, « De l'unité de lieu », in *Le Travail au Théâtre de la Cité*, numéro 1, Paris, L'Arche, 1959, p. 17.

[519] Depuis 1953 proche de Planchon et de sa troupe, Rosner devient dès 1959 l'assistant à la mise en scène de Roger Planchon, *La Seconde surprise de l'Amour* étant le début d'une collaboration qui durera jusqu'aux années 1970.

des classiques[520] », car le manque d'indications de Marivaux permettrait cette liberté. Rosner revendique cette « violation » de la norme et défend le « découpage[521] » dans la trame d'intrigues amoureuses tissée par l'auteur. Effectivement, « La Marquise s'ennuie, elle n'a pas le courage de s'habiller[522] », donc la pièce doit commencer dans sa chambre. L'affrontement entre le Chevalier (Pierre Meyrand) et le Comte peut en revanche se dérouler dans une salle d'armes, le premier s'entraînant « mollement à l'escrime parce qu'il n'a rien d'autre à faire[523] », bien que dans le texte rien ne suggère ce choix. Enfin, on place « tout naturellement, la fin de l'Acte III dans la chambre de la Marquise, puisqu'après avoir été poussée par le Chevalier dans les bras du Comte, la Marquise, par orgueil, accepte de s'y jeter[524] ».

Cet ensemble de choix prouvent que le montage est la voie que Planchon privilégie pour intervenir sur l'œuvre de Marivaux. Son objectif est de souligner la structure de cette dramaturgie, tout en déconstruisant le jeu de la séduction construit par l'auteur et ensuite *poli*[525] par un langage noble et raffiné[526].

Comme l'a bien résumé Michel Bataillon : « Le 13 février 1959, devant un millier d'étudiants rassemblés au Théâtre de la Cité, la Compagnie dévoile un objet de scandale, un Marivaux sans boudoir et sans marivaudage, un Marivaux avec salle d'armes et cheval d'arçon, avec chambre à coucher, un Marivaux sensuel et charnel[527]. »

La sensualité et la chambre à coucher exhibée dans cette mise en scène, justifiée à partir de la seule analyse de la pièce, font donc scandale. Derrière la langue sublimée de l'auteur, l'aristocratie

[520] Jacques Rosner, « De l'unité de lieu », in *Le Travail au Théâtre de la Cité*, *op. cit.*, p. 18.
[521] *Ibidem*.
[522] *Ibidem*.
[523] *Ibidem*.
[524] *Ibidem*, p. 19.
[525] *Cf.* la célèbre pièce de Marivaux, *Arlequin poli par l'Amour*. Il est à remarquer que l'étymologie de ce terme renvoie à son origine latine, langue dans laquelle *politus* signifie « uni, lisse, brillant » (*cf.* https://www.cnrtl.fr/etymologie/poli). Cet adjectif semble bien servir une description de la langue et de la structure dans laquelle Marivaux contraint l'intrigue implexe de *La Seconde surprise de l'Amour*.
[526] Par ailleurs, cette section du premier volume du *Travail au Théâtre de la Cité*, intitulée *Pour Marivaux*, est introduite par une courte réflexion dans laquelle Planchon affirme que « Dieu ou tout sentiment divin est absent du théâtre et des romans de Marivaux. Si Dieu n'est pas nié, il est simplement mis entre parenthèse. Si Dieu existe, il est placé très loin. On ne peut même pas dire qu'il se devine à l'horizon. Marivaux aurait d'ailleurs trouvé peu délicat d'en parler dans un roman ou dans une pièce. » (*Ibidem*, p. 17). Planchon semble vouloir mettre en garde tout lecteur, ou tout spectateur, que révéler la structure des pièces de Marivaux signifie, pour lui, en suivre le mécanisme sans qu'aucun préjugé propre à la morale chrétienne n'entrave la compréhension de ces œuvres. Sans doute pouvons-nous lire dans cette affirmation aussi toute l'attention que ce metteur en scène porte envers le monde et l'idéologie libertine de la fin du XVII[e] et au début du XVIII[e] siècle. Probablement, comme le rappelle aussi Michel Bataillon, l'amitié avec le romancier Roger Vailland, en ces mêmes années en quête d'une synthèse entre la force émancipatrice de la morale libertine et celle du communisme, nourrit la curiosité de Planchon pour le libertinisme. À noter que Vailland défend, de son côté, « cette écriture scénique libre et rigoureuse qui offre ainsi, bien vivantes, les œuvres du passé à la jeunesse d'aujourd'hui. » (Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, volume II, *op. cit.*, p. 74).
[527] *Ibidem*, p. 72

libertine du XVIII[e] siècle est mise à nu. Et le lit, où il est évident que la Marquise se donne au Comte, devient un élément marquant lourdement le caractère de ce spectacle, comme le montrent les choix chromatiques de la scénographie conçue par René Allio[528]. Bref, comme pour Dandin ou les Sotenville, les personnages de Marivaux sont eux aussi montrés dans leur comportement social, leur amour perdant la légèreté, à la fois pudique et malicieuse, avec laquelle le public et la critique des années 1950 a l'habitude de les voir mis en scène.

Or, la critique réagira, comme nous le verrons plus loin, tout particulièrement au parti pris de cette exposition de la sensualité libertine. Toutefois Planchon, dans des notes ensuite publiées quasi à l'identique par L'Arche[529], parle davantage d'un autre aspect de son interprétation scénique. Il s'agit de sa conception du personnage de Lubin, le valet du Chevalier qui, pour satisfaire ses rêves d'amour, est cause tout autant que solution des chagrins de ses patrons :

> Regardons son histoire : Tout comme son maître il a perdu sa maîtresse, mais il ne fait pas étalage de sa douleur. Tout compte fait, il en parle comme nous aimons que l'on parle de la douleur, avec pudeur. Il tombe ensuite amoureux, mais cet amour n'est possible (et Lisette le lui explique avec une infinie tristesse) que s'il est employé dans la même maison que son aimée. Violent, il se résigne néanmoins, puis réagit, manœuvre, réussit. Rien de bouffon dans cette histoire. Pourquoi donc nous avoir toujours montré un arlequin bouffonnant ? […] Il faut revenir au texte. Il faut supprimer des représentations classiques l'opposition traditionnelle des grands personnages et des petits, ces derniers ne sont pas qu'une caricature bouffonne des premiers. […] Les représentations traditionnelles cherchent à indiquer que la perspective que l'on vous présente va de soi ; nous allons nous aussi présenter une perspective qui paraisse juste mais en nous efforçant de faire sentir que cette perspective n'est pas immuable : si l'on change l'angle de vue une nouvelle perspective s'installe. […] ce que [Lubin] dit n'est pas fou. Le but qu'il veut atteindre est clair et important pour lui, mais étant valet, il ne peut utiliser un langage direct, il ne peut utiliser qu'un langage toléré (par son maître). Et cette tolérance, il s'est aperçu qu'elle n'existait que s'il disait les choses sous l'angle de la drôlerie. Voilà pourquoi il bouffonne. Il importe que le comédien montre cet homme *et* les moyens qu'il utilise pour s'exprimer. « Oui, dira le comédien, j'ai réfléchi et vous avez raison : ces aspects sont importants, il faut penser aux deux et réaliser une synthèse, une création sera plus forte. » Non. Il n'y pas, et il ne peut y avoir, de synthèse. Au contraire des représentations traditionnelles, il faut montrer, souligner et surtout ne jamais omettre ce *et*[530].

Ce témoignage, très riche, pourrait déclencher une réflexion plus ample sur la déclinaison de ce metteur en scène de la spécificité, dialectique, du jeu de l'acteur tel qu'il peut l'étudier dans les mises en scène de Brecht. Il conviendra cependant de se limiter à constater que pour Planchon, le

[528] Dans d'exceptionnelles notes manuscrites et à l'aide d'une dizaine de croquis, René Allio expose à Roger Planchon le fonctionnement de la machine scénique qu'ils sont en train de concevoir pour cette pièce. Au sujet de « La Chambre de la Marquise », par exemple, le scénographe tient à souligner à quel point et comment les scènes s'y déroulant doivent transmettre la sensualité de ces moments scéniques. S'inspirant d'un tableau du peintre Baudoin, Allio révèle que les « laques rouges de Chine », qu'il imagine comme couleur dominante pour les rideaux et les tapis remplissant cette chambre, doivent dire l'érotisme dans lequel la Marquise est immergée. Et il affirme : « L'Orientalisme est donc le signe visible afin que le public perçoive toute la charge de sensualité qu'il faut qui se dégage dans la chambre de la Marquise. Ce sont à souligner les fantaisies d'ordre sexuel, outre que de conquête coloniale, que l'Orient a toujours fait surgir dans le regard des européens. » (BnF, ASP, fonds Planchon, *La Seconde surprise de l'Amour*, « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1190)).

[529] *Cf.* Roger Planchon, « Notes au comédien qui joue Lubin », in *Le Travail au Théâtre de la Cité*, *op. cit.*, p. 19-20.

[530] BnF, ASP, fonds Planchon, *La Seconde surprise de l'Amour*, « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1190).

I[er] valet du Chevalier, interprété par Jean Bouise, est le véritable moteur des intrigues amoureuses dénouées au cours de cette fable. Le point de vue d'un représentant du bas peuple est donc, comme pour les paysans de *George Dandin*, « l'angle de vue » à partir duquel comprendre la représentation du Théâtre de la Cité. Enfin, même si le metteur en scène déclare agir « au contraire des représentations traditionnelles », son interprétation est toujours ancrée sur la lecture, fidèle mais critique, du texte de Marivaux : « il faut revenir au texte », insiste Planchon. À nouveau, sa libre lecture du texte s'attèle à révéler des aspects ignorés de la nature profonde de l'œuvre interprétée.

D'ailleurs, Planchon lui-même explique que le Théâtre de la Cité

> ménag[e] toujours sa place à la critique dans ce spectacle (exemple : les rapports Lisette-Marquise, Marquise-Hortensius[531]) mais [il] constate que la zone de la description pure y est devenue plus importante. Alors, se demande Planchon, est-ce faiblesse de [leur] part ? […] Certains pensent que le théâtre ne peut être que négatif ou du moins que toute description doit être critique. Ici, [ils ont] essayé de pousser la critique au maximum, mais, Planchon le répète, à partir d'un certain point elle laisse place à la description[532].

Certes, le premier témoignage et le début de ce second ne font que confirmer que Planchon approfondit sa démarche de réalisme critique, fondée sur une analyse des rapports de classe entre les personnages. Cependant, dans ces notes apparaît soudainement un élément qui entre en contradiction avec la volonté de montrer toujours la mutabilité des fables qu'il interprète aussi bien que de leur interprétation – sans parler de la hardiesse avec laquelle il plie la fable pour servir sa vision scénique[533]. En effet, au seuil des limites d'une écriture scénique qui veut demeurer une interprétation possible d'une dramaturgie préalable, Planchon semble découvrir l'inévitabilité et

[531] Il s'agit du personnage du précepteur de la Marquise (interprété par Roger Planchon), un pédant, certes, mais aussi un homme exploité, obligé à vendre son savoir pour vivre et qui, à la scène quatre de l'Acte II, se trouve dans la désagréable situation de devoir défendre sa position auprès de la Marquise, lorsque Lubin et Lisette lui font croire à l'imminence du mariage entre le Comte et sa patronne.

[532] Roger Planchon, « Dans un monde humain », in *Le Travail au Théâtre de la Cité, op. cit.*, p. 22.

[533] Or, une trace du fonctionnement collectif du Théâtre de la Cité, toujours trouvée parmi les « Notes de mise en scène » conservées à la BnF, dit que les membres de la compagnie sont bien conscients de la liberté prise avec cette interprétation des rapports entre la Marquise et le Comte. Dans une « Petite note sur le découpage », anonyme mais avec toute probabilité écrite par Claude Lochy, l'on dit clairement qu'il est « très difficile de faire admettre que le Comte couche avec la Marquise, rien dans le texte ne permet d'en être sûr. De la même manière, on peut dire que rien dans le texte ne dit le contraire et qu'il est très possible qu'il couche avec [la Marquise]. Ce qui est sûr, c'est que cela ne peut se produire avant l'endroit où tu [l'écrivant s'adresse sans aucun doute à Planchon] l'as placé, c'est-à-dire à la scène X de l'acte III. Ce que je crois, c'est qu'il ne faut pas présenter la chose comme nue. Il ne faut pas qu'on retrouve la Marquise et le Comte dans le même lit par exemple. Je pense qu'il faut laisser subsister un doute, ou un tout petit doute. » (BnF, ASP, fonds Planchon, *loc. cit.*, 4-COL-112 (1190)). Celui qui écrit cette « Petite note sur le découpage » met donc en garde Planchon au sujet des risques de son interprétation. Le metteur en scène, comme nous l'avons vu soutenu par le scénographe Allio, semble en revanche clairement indiquer au public que l'acte sexuel entre les personnages a bien eu lieu. Ce qui est à remarquer c'est, dans tous les cas, la nature du travail collectif propre au Théâtre de la Cité. Pour ce spectacle, l'interprétation du metteur en scène, appuyée par son scénographe, est toujours ouverte à l'échange et à l'écoute des conseils des autres membres de la troupe, d'autant plus si, comme dans le cas de Claude Lochy, ils sont des fondateurs de cette compagnie. Certes, Planchon ne suivra pas intégralement le conseil contenu dans cette note, mais il effectuera une coupure dans le texte de Marivaux pour mieux servir son exégèse, en intégrant, mais en dépassant, la mise en garde qu'on lui a adressée et qui a été par la suite soigneusement conservée parmi ses notes personnelles.

la richesse de la lecture littérale de l'œuvre dramatique. En somme, sans anticiper des réflexions à développer plus loin, cette *Seconde surprise* semble certes rendre compte de l'autonomie et de la liberté de la démarche de « réalisme critique » entreprise depuis la création de *Henry IV*, mais montre aussi que Planchon commence à entrevoir la nécessité de ces zones de « description pure » à l'intérieur du montage des pièces dont il fait l'exégèse, sans jamais renoncer à l'autonomie scénique que sa lecture critique présuppose.

Cependant, les professionnels de la critique semblent presque ne pas apercevoir la particularité de ce spectacle à l'intérieur du processus d'évolution de la *praxis* du metteur en scène. En effet, cette représentation scandalise toute la presse lyonnaise lors de sa création, nous informe Bataillon[534]. Constat confirmé par une lecture de la revue de presse conservée aux archives de la Bibliothèque nationale de France[535]. Même les critiques amis, qui soutiennent toujours Planchon tels Jean-Jacques Lerrant, sont gênés par une restitution scénique perçue comme un chevauchement du texte par la mise en scène. C'est pourquoi la réception de cette œuvre mérite d'être évoquée tout de suite et à partir d'un exemple majeur, à savoir la réaction, dans *Théâtre populaire*, de l'auteur dramatique Michel Vinaver.

Nous avons déjà évoqué la mise en scène par Planchon de la pièce de Vinaver *Aujourd'hui ou Les Coréens*[536], suite à laquelle les deux hommes restaient très proches. Pourtant, Vinaver critique ouvertement la vision libertine, et désinvolte, portée sur cette œuvre et, surtout, exhibée via un choix de montage. Dans un article paru dans le numéro 34 de *Théâtre populaire*, Vinaver fait certes l'éloge du jeu de Planchon, mais il juge la mise en scène « dans certaines de ses options, critiquable – et je pense notamment aux scènes 10 et 12 de l'acte III, qui perdent de leur force parce que trop est montré[537]. »

Ce « trop » qui est montré est justement le lit, cet intrus, cet élément autre et *signifiant trop* qui, si d'une part ralentit la scène, comme le dit Vinaver, d'autre part, contribue à façonner la structure du spectacle. En somme, le lit ainsi exposé produit un vrai effet de « choc[538] », voulu par le metteur

[534] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon,* volume II, *op. cit.*, p. 72.
[535]BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (136,2).
[536] *Cf. supra,* I.5 La revue *Théâtre Populaire* et Planchon : prémices d'une relation passionnée.
[537] Michel Vinaver, « La Seconde surprise de l'amour », in *Itinéraires de Roger Planchon*, Paris, collection « Travaux » 5, L'Arche éditeur, 1970, p. 67.
[538] Un « choc » cohérent avec la spécificité du théâtre épique, fondé sur l'interruption et sur l'étonnement du public quant aux situations exposées. Dans le même temps, Planchon étant toujours influencé par le cinéma dans l'élaboration de ses spectacles, il faudra aussi songer à la réflexion de Benjamin au sujet de l'« effet de choc » produit par le cinéma : « […] le processus d'association du spectateur qui regarde ces images [filmiques] est aussitôt interrompue par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. *Par sa technique, le cinéma a délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé.* » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres Complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 309-310. Souligné dans le texte).

en scène, et dont les effets sont palpables. L'emploi de la pratique opératoire de l'« écriture scénique » apprise grâce à Brecht produit ses effets aussi sur une personnalité qui partage avec Planchon, au fond, la même nécessité d'un renouvellement esthétique. Par ailleurs, les réactions de la critique lyonnaise ont déjà obligé le directeur de la compagnie à défendre son travail théâtral et à expliquer ce qu'il entend par « écriture scénique ».

Sur le numéro de février de l'année 1959 de la revue *Le Théâtre en France,* nous pouvons lire un article de Planchon intitulé « Un nouvel usage de Marivaux », dans lequel il réaffirme qu'il faut produire une « écriture scénique nouvelle » pour toutes les œuvres du passé, « qu'on le veuille ou non […] C'est la définition même du théâtre[539]. » Nous savons déjà que pour Planchon le théâtre, ou du moins la mise en scène des classiques est une écriture scénique nouvelle, mais il est à souligner qu'en cette circonstance le directeur du Théâtre de la Cité précise sa position face à la critique française et afin de présenter sa *profanation* de Marivaux. Et à nous de remarquer que malgré, ou plutôt grâce aux limites de ce travail d'interprétation, l'œuvre scénique produite par le metteur en scène devient un véritable *discours sur* une œuvre.

En ce sens, la proposition exégétique de Planchon est certes dépendante et soumise à l'œuvre qui est l'objet de l'exégèse, mais en même temps le spectacle du Théâtre de la Cité est porteur d'une propre autonomie signifiante. Or, tout cela nous rappelle la définition de Barthes de critique :

> Un discours sur un discours ; c'est un langage second, ou métalangage (comme diraient les logiciens), qui s'exerce sur un langage premier (ou langage-objet). Il s'ensuit que l'activité critique doit compter avec deux types de rapports : rapport du langage critique au langage de l'auteur observé et le rapport de ce langage-objet au monde[540].

La comparaison avec cette formule très connue du père de la sémiologie moderne n'est pas une opération oisive, si l'on considère, à la suite de Lorenzo Mango, l'écriture scénique de Planchon comme un système de *transposition de codes* plutôt qu'un *système de codes autonomes*. Il faut, pourtant, préciser un point essentiel : le discours critique de Planchon sur l'œuvre de Pierre de Marivaux n'est pas, il ne peut pas être, un « métalangage ». L'écriture scénique de Planchon est, à proprement parler, un système autre par rapport au langage dramatique et littéraire, mais qui intervient sur ce langage sans en modifier la forme, tout en en bouleversant le contenu. La force de la démarche de réalisme critique de Planchon est donc d'étendre formellement les bornes – si supposées ou réelles qu'elles soient – dans lesquelles la pratique de la mise en scène moderne semble contrainte. Remarquons, enfin, que ce sont le montage et les descriptions scéniques de ce

[539] Roger Planchon, « Un nouvel usage de Marivaux », *Le Théâtre en France,* février 1959, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, *La Seconde surprise de l'amour,* 4-COL-112 (136,2).
[540] Roland Barthes, « Qu'est-ce que la critique », in *Essais Critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1964, p. 264.

spectacle, dont Planchon est le premier et le dernier responsable, qui interrogent le plus la critique dramatique.

À ce sujet, il est nécessaire de synthétiser et d'analyser d'autres réactions aux représentations des classiques créées par Planchon et dont nous avons parlé jusqu'ici. Le spectacle vu par Vinaver est en effet une reprise effectuée lors de la tournée de la compagnie villeurbannaise à Paris, au Théâtre Montparnasse Gaston-Baty, le 15 juin 1959. Au cours de cette tournée, la troupe présente son travail sur *Henry IV* et sur *La Seconde surprise*. De la même manière, bien que dans un contexte très différent, c'est au cours de la deuxième tournée de la troupe à Paris, en 1961, que *George Dandin* est le plus discuté par la critique parisienne, ainsi que jugé à l'intérieur du répertoire du début des années 1960 du Théâtre de la Cité. Il s'agit donc de moments importants pour cette troupe et cela pour plusieurs raisons. La réaction de la critique peut en effet influencer l'évolution du processus de création que Planchon et sa troupe sont en train de construire.

La réception d'un répertoire profané

Un critique expérimenté et raffiné comme Robert Kanters reconnaît, en juin 1959, la spécificité du travail du Théâtre de la Cité, bien qu'avec inquiétude. Il s'étonne, en effet, de voir le même public ayant applaudi en 1956 la version vilarienne du *Triomphe de l'Amour* applaudir les pirouettes techniques, les subtilités interprétatives et encombrantes de Planchon. Et il constate que, trois ans plus tard, l'« applaudissement du même public est un virage important dans l'histoire de notre goût théâtral[541] ». Pour lui, cette *Seconde surprise de l'amour* est une « pré-adaptation cinématographique[542] », définition que nous pourrions traduire comme une opération non-théâtrale, illégitime, et surtout effectuée sur la belle et raffinée langue de Marivaux. C'est pourquoi Kanters se pose des questions qui disent combien la *praxis* de Planchon peut être perçu comme illégitime :

> Mais alors, pourquoi conserver les imparfaits du subjonctif au milieu de tous ces barbarismes de mise en scène ? Quand dans un décor de Picasso et des robes de Chanel, Charles Dullin montait l'« Antigone » de Sophocle, raccourcie, retapée, rajeunie par Jean Cocteau, n'était-il pas plus cohérent ? Quand M. Roger Vailland veut nous faire comprendre que Don Juan est un homme d'aujourd'hui, il écrit « Monsieur Jean », une pièce éclairée au néon avec standard téléphonique. Et le film que M. Roger Vadim tire des *Liaisons dangereuses* en transposant le roman de Laclos dans une station de sports d'hiver sera bon ou sera mauvais, mais du moins l'entreprise est légitime parce qu'elle est cohérente. M. Roger Planchon est un timoré qui est resté à mi-chemin de ses audaces au lieu de trancher dans un texte qui l'embarrasse souvent et de transposer carrément le tout dans un monde et une époque où il se sentirait plus à l'aise. Il risque de décevoir les amateurs de scandale plus encore que de scandaliser les partisans de la

[541] Robert Kanters, « Ce grand maladroit de Marivaux et ce timoré de Planchon », *L'Express*, juin 1959, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, cote 4-COL-112 (136,6). Robert Kanters, *L'Express*, juin 1959.
[542] *Ibidem*.

> tradition, sans que Marivaux qui, après tout, est le principal intéressé, s'en porte beaucoup mieux pour cela ou se fasse beaucoup de nouveaux amis[543].

L'indignation de Kanters met en lumière, avec une précision remarquable, la caractéristique la plus dérangeante de l'« écriture scénique » de Planchon : elle est appliquée, librement et contre toute convention, à la surface de l'œuvre représentée. Il n'actualise pas « l'Antigone », il ne réécrit pas non plus le mythe de Dom Juan, ou, encore, il ne transpose pas Laclos dans un milieu contemporain. Il s'installe, au contraire, au milieu de cette zone ambiguë de déconfort qui est la langue des classiques, pourtant si fascinante, si riche et si ouverte à un discours capable de la percer.

Voici la force du choix de montrer sur une « toile de fond » contemporaine une œuvre du passé : montrer la mutabilité de la conception des classiques oblige à mettre en doute les certitudes sur lesquelles une société s'autodéfinit en s'autoreprésentant[544]. Aux fins de notre discours, donc, il ne s'agit aucunement de juger de la légitimité de la *praxis* de Planchon, moins encore d'évaluer ses résultats esthétiques. Tout au contraire, il nous intéresse de souligner que la « relecture » proscrite par Kanters met déjà en évidence la perturbante charge « recréatrice » contenue dans les mises en scène du Théâtre de la Cité. Son « écriture scénique » est, en ce sens, créatrice dans la mesure même où elle est désacralisante : elle a le pouvoir d'« arracher aux dieux[545] » l'objet sacré[546] « classique », non pas pour se défaire de tout rite ou pour montrer le vide insoutenable de ce « voile de Maya » déchiré, mais pour faire découvrir aux assistants la complexité dialectique de cet objet désacralisé. Planchon fait en somme découvrir aux spectateurs le plaisir de devenir participants actifs à un rite dépourvu de tout caractère sacré, accompli pour consigner à l'assistance un objet de culte jusque-là considéré comme séparé d'eux. À raison, l'acuité polémique de Kanters souligne que le travail de Planchon scandalise moins qu'il ne serait supposé vouloir faire, puisque

[543] *Ibidem.*

[544] Au sujet de la *vexata questio* portant sur la définition de la notion de « classique », « auteurs classiques » et de « classicisation », nous renvoyons au travail, fondateur, d'Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, p. 11-31. En particulier, voir sa synthèse historique de l'évolution de cette notion, dérivée du lexème latin *classicus* et liée à la classe sociale – aussi bien qu'à la classe militaire, détail non spécifié par Viala –, en relation avec l'usage politique du terme lors de la naissance de l'Empire romain après Auguste tout comme vers la fin du règne de Louis XIV dans la France du XVII[e] siècle. Cette « problématique intrinsèque de la réception » (*ibidem*, p.13) se structure donc à partir de la valeur d'usage ainsi que d'échange que les « classiques » possèdent ou acquièrent en tant que, tout d'abord, modèles que les sociétés humaines se donnent à des fins identitaires et au fil d'une histoire dont Viala retrace les jalons pour le contexte français. Les éléments ici résumés, qui peuvent paraître évidents, il est néanmoins important de les rappeler avant de considérer la réception des classiques telles que Planchon les interprète en ces années.

[545] *Cf.* Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », in *Profanations*, *op. cit.*

[546] Pour approfondir la question de la « consécration » des auteurs, parfois en opposition avec le mécanisme de la « classicisation », encore une fois, *cf.* Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *op. cit.*, p. 25-26.

Planchon et sa compagnie semblent chercher autre chose au lieu, ou bien au-delà de, un simple scandale[547].

De ce point de vue, nous comprenons mieux la consternation de Kanters, assistant, à ses dires, « à un virage important dans l'histoire de notre goût théâtral[548] ». « Les classiques sont posés comme ne pouvant faire l'objet d'aucun jugement. On peut dire qu'ils sont sacrés[549] », nous rappelle Cécile Rabot en commentant la pensée d'Alain Viala. Avec un mécanisme proche, mais bien sûr différent, de celui qui a porté à la condamnation de l'abbé Olivet, coupable aux yeux de l'abbé Desfontaines d'avoir écrit ses *Remarques de grammaire sur Racine*[550], Kanters proscrit le projet de Planchon de critiquer les structures idéologiques de la pièce de Marivaux. Il cherche, plus précisément, à liquider cette démarche critique en la définissant une « pré-adaptation », sans pour autant pouvoir cacher que le public approuve ce *jugement* d'un classique. Jugement qui, de surcroît, produit une autre œuvre – scénique, et non plus littéraire.

À ce propos, les mots de Morvan Lebesque pourraient éclairer un aspect important à la fois de la pratique du Théâtre de la Cité et de la réception de ses œuvres scéniques en ces années. Dans un article intitulé, « Planchon l'admirable[551] », il confie à ses lecteurs qu'à la sortie de *Henry IV*[552],

> l'un des plus grands animateurs de l'après-guerre [lui] confiait : « C'est la première fois que je vois jouer Shakespeare » - Oui, […] et l'autre saison, à Lyon, c'est la première fois [qu'ils ont] vu jouer le *Dandin* de Molière ». – « C'est la première fois que je vois jouer Marivaux » [lui] affirmait de même un de [ses] confrères après *La Seconde surprise de l'Amour*. Que signifient ces mots, dans la bouche de professionnels du théâtre qui ont vu sinon joué si souvent du Shakespeare, du Marivaux et du Molière[553] ?

Lebesque nous permet de faire l'expérience de la nouveauté des mises en scène de Planchon. Ses mots nous obligent également à réfléchir sur la signification de l'opération de Planchon sur les classiques, et, à travers eux, sur le théâtre. Le Théâtre de la Cité, en « réécrivant » le sens de la pièce, est capable d'intervenir sur, de critiquer, aussi la convention théâtrale. Sa mise en scène

---

[547] Au sujet de la valeur de la *méthode* épique et brechtienne en tant que forme spectaculaire s'opposant à un théâtre « aristotélicien » – ou bien *classique* –, nous renvoyons aux mots du germaniste italien Paolo Chiarini : « [...] le « théâtre épique » n'est pas un style, mais une méthode, une méthode de représentation de la réalité considérée comme un élément transformable ; en ce sens, cette méthode ne se limite pas seulement à la scène, mais paradoxalement, à travers l'extrême formalisation de son langage, vise à rompre le système clos de la fiction scénique et à donner au public les instruments avec lesquels il prendra conscience authentique de lui-même (et donc de l'autre) dans la dialectique concrète de l'Histoire. » (Paolo Chiarini : « L'écriture scénique brechtienne, style ou méthode ? », *Travail Théâtral*, numéro 4, septembre 1971, p. 127).

[548] Robert Kanters, « Ce grand maladroit de Marivaux et ce timoré de Planchon », *L'Express*, *op. cit.*

[549] Cécile Rabot, « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Littéraire - Tome 1 : Pour Alain Viala*, Marine Roussillon, Sylvaine Guyot, Dominic Glynn (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2018 [en ligne, consulté le 08 juin 2021 : http://books.openedition.org/apu/17962].

[550] Pierre Joseph d'Olivet, *Remarques de grammaire sur Racine*, Paris, Gandouin, 1738. Cité par Cécile Rabot, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *op. cit*.

[551] Morvan Lebesque, « Planchon l'admirable », *Carrefour*, 20 mai 1959,

[552] Spectacle présenté à Paris en mai 1959.

[553] *Ibidem*.

critique propose tout à la fois l'œuvre et son interprétation, à savoir ne crée pas seulement la pièce, mais une œuvre scénique indéniablement, mais dialectiquement, liée à l'œuvre dramatique. Et, suivant l'interrogation de Morvan Lebesque aussi bien que la consternation de Robert Kanters, le public français reçoit le résultat de cette opération comme la création d'une œuvre nouvelle, bien plus que renouvelée.

Peu avant l'arrivée de sa troupe au Théâtre Montparnasse en 1959, Planchon défend, avant même d'être « jugé par Paris », sa *praxis* au cours d'un entretien paru dans l'hebdomadaire *Carrefour*. En cette occasion, il explique aussi d'où naît sa volonté de proposer un travail nouveau sur les classiques et la mise en scène :

> PLANCHON : Quand je vois certaines réalisations cinématographiques, je trouve que le théâtre, à côté, fait très pauvre. Pourquoi ? Pourquoi n'y aurait-il pas aussi, sur la scène, du mouvement, des batailles, des changements de lieu, de nombreux personnages ? J'aime ce qui est large, j'ai l'horreur de ce qui est étriqué. Ce goût ne m'entraîne pas dans des dépenses somptuaires, parce que mes menuisiers, par exemple, sont comme tous mes techniciens payés à l'année[554]. […] J'ai monté ce Marivaux d'une manière très cinématographique et très peu conventionnelle qui a suscité de vives réactions : j'ai remplacé le salon impersonnel par des lieux très précis, il y a des multiples changements de décor. Cela a parfois des allures de comédie américaine. Remarquez, il s'agit de recherches scéniques qui impliquent des risques. Nous verrons ce que Paris en pensera[555].

Conscient des risques qu'il court – mais également de la nécessite de les courir malgré tout –, il dit vouloir faire progresser l'art du théâtre pour que, à l'instar du cinéma, ce *medium* aussi puisse acquérir une nouvelle force. Ainsi, il semblerait presque proposer un nouveau paradigme de la mise en scène. Cependant, la manière « peu conventionnelle » que Planchon découvre et applique semble, pour l'instant, viser plutôt à expérimenter tout le pouvoir propre à la mise en scène moderne, sans vouloir en ébranler vraiment les fondements.

Or, afin de terminer cette très rapide analyse des principales réactions de la presse aux premiers trois classiques du Théâtre de la Cité[556], lisons ce que « Paris pense », en 1961, du *George Dandin* de Planchon. Il est intéressant de remarquer, tout de suite, que Robert Kanters, dans un article qui pourtant condamne l'idéologie structurant l'œuvre de Planchon, affirme : « Mais il est bien entendu qu'il faut aller voir, non les pièces ou les comédiens, mais le travail de l'invisible homme-orchestre qui est l'ordonnateur, l'inventeur, l'âme de ces spectacles, M. Roger Planchon[557]. » Ce

[554] La problématique des coûts de ces créations n'est jamais anodine au sujet des compagnies théâtrales, à plus forte raison si elles souhaitent devenir, à proprement parler, des entreprises de service public. C'est pourquoi elle mérite d'être mentionnée.
[555] Jacques Jaubert, « Roger Planchon présente à Paris un western historique (de Shakespeare) et une comédie américaine (signée Marivaux) », *Carrefour*, 13 mai 1959, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, *La Seconde surprise de l'Amour*, « Presse – tournée au Théâtre Montparnasse », 4-COL-112 (136,6)
[556] Les documents à commenter auraient pu être bien plus nombreux, peut-être même pléthoriques. C'est pourquoi un choix d'un corpus de critiques dramatiques ou de réactions à analyser très restreint nous apparaît plus efficace.
[557] BnF, ASP, fonds Planchon, « Tournée saison 1961-1962 », 4-COL-112 (174).

critique, à deux ans de distance, est désormais frappé par le travail du metteur en scène, qui se permet la liberté de jouer avec les « instruments » de la scène jusqu'à arranger la pièce comme un chef d'orchestre arrangerait une symphonie. À cette description fait écho celle d'Émile Copfermann qui, sur *La Tribune Socialiste* du 25 novembre 1961, dit que « Planchon interprète Molière comme un chef d'orchestre interprète un compositeur et de cela, personne ne peut se plaindre[558] ». Or, Copfermann, militant trotskiste et inscrit au Parti socialiste unitaire, partage avec Planchon la même vision du théâtre comme art capable de critiquer et d'intervenir dans la société[559]. Il défend, donc, la *méthode* de cette mise en scène et il n'a pas peur d'affirmer que « Molière dit ce que Planchon lui fait dire[560] », ajoutant aussi que le metteur en scène aurait pu pousser plus loin encore son opération d'appropriation et de ou recréation de cette dramaturgie.

En outre, sur les pages de *Libération,* Paul Morelle commente la perspective historique que la mise en scène de Planchon dégage afin de montrer les conduites des protagonistes de la fable de Molière :

> il est encore trop tôt, et il serait excessif d'évoquer à leur propos les perspectives de 1789. Mais nous ne pouvons nous empêcher, nous, spectateurs de 1961, devant leur comportement à la fois extérieur et concerné, de songer à ces perspectives. Et c'est là à mon avis tout le mérite de la mise en scène de Planchon. Il nous fait voir la pièce non comme l'ont vue les spectateurs en 1668 mais comme nous devons la voir maintenant[561].

Ce commentaire montre que la force de cette mise en scène arrive non seulement à percer tout l'appareil conventionnel qui pèserait, pour Planchon, sur les classiques. Son opération est, en 1961, bien comprise par ce critique, qui reconnaît que l'exégèse du Théâtre de la Cité tout à la fois *impose* – « comme nous devons la voir maintenant » – une interprétation possible d'une dramaturgie et propose une représentation scénique autonome par rapport à ce qui est prescrit dans le texte.

Enfin, un article signé par Alfred Simon permet de cerner de plus près le problème que le « théâtre critique » de Planchon – souvent évoqué, rarement défini – pose aux spécialistes de la fin des années 1950. Il commence son analyse par le constat, sans doute discutable, que « [d]e Vilar à Barrault, ceux qui ont débuté avant la dernière guerre sont restés fidèles à l'esprit de Jacques Copeau, souvent enrichi par Antonin Artaud[562] ». Il poursuit en affirmant que « [l]es nouveaux venus, Serreau, Planchon, Steiger […] ont trouvé en Brecht le génie qui a réussi là où Copeau avait

[558] Émile Copfermann, *La Tribune Socialiste*, 25 novembre 1961, conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Tournée saison 1961-1962 », *loc. cit.*
[559] Il sera, bientôt, un collaborateur proche de Planchon, avant de lui consacrer un ouvrage que nous avons déjà cité.
[560] Emile Copfermann, *La Tribune Socialiste*, *op. cit.*, in BnF, ASP, fonds Planchon, *loc. cit.*
[561] Paul Morelle, *Libération,* 15 novembre 1961, conservé in *ibidem.*
[562] Alfred Simon « Roger Planchon et le théâtre critique », *Esprit*, numéro 278, novembre 1959, p. 597. Au sujet de l'importance d'Artaud pour le jeune Planchon, *cf. infra* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.

échoué, à faire la synthèse entre le théoricien, le metteur en scène et le poète[563] ». Certes, sous la plume de ce spécialiste de Molière nous voyons réapparaître en filigrane la vieille méfiance envers l'œuvre et la *theoria* de « Brecht l'allemand[564] ». Mais Simon ajoute un élément supplémentaire à cette analyse, à savoir que Brecht donne à ces *nouveaux venus* « la caution [idéologique] qui avait manqué à tous les grands réformateurs du théâtre, d'Antoine à Gordon Craig[565] ».

Au fil de son analyse, au ton d'un réquisitoire *contra* Planchon reprenant tous les arguments rhétoriques déjà employés par Kanters, Simon affirme, ensuite, qu'« [a]vant sa rencontre avec Brecht, Planchon a connu une courte période de fidélité à Copeau[566] ». Affirmation intéressante mais, comme nous l'avons déjà vu, difficile à confirmer ou à infirmer, qui dans tous les cas montre que la supposée trahison vis-à-vis de Copeau (à savoir de la tradition nationale) en faveur de Brecht gêne ce critique.

Toutefois, le directeur du Théâtre de la Cité n'est pas un simple épigone de Brecht, signale Simon[567], ajoutant qu'à Planchon « [i]l lui suffit d'ôter au texte de son poids en portant l'attention de l'acteur (et du spectateur) sur la présence des objets que le metteur en scène multiplie à plaisir[568] ». Au-delà des défauts de myopie qui affectent les observateurs de la vie théâtrale en ces années au sujet de Brecht, cette analyse révèle en revanche que l'on peut saisir la nouveauté et la volonté de renouvellement portées par Planchon – tout en essayant de relativiser l'importance historique de la *méthode* de Brecht en stigmatisant cette *praxis*[569].

Simon reconnaît donc la spécificité du montage critique et cinématographique grâce auquel Planchon passe au crible les classiques et propose une voie – politiquement fondée, ce qui est inacceptable pour ce commentateur – pour émanciper l'art du théâtre. Au sujet du traitement de Marivaux par Planchon, Simon, plus précisément, tient à rappeler que déjà Barrault avec les *Fausses confidences* et Vilar avec le *Triomphe de l'Amour* ont fait de cet auteur « le plus vivant de

[563] *Ibidem*.
[564] *Cf. infra* I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?
[565] Alfred Simon « Roger Planchon et le théâtre critique », *op. cit.*, p. 597.
[566] *Ibidem*, p. 598.
[567] Tout en suggérant que la connaissance du travail des grands réformateurs du théâtre français serait non négligeable pour évaluer sa maîtrise de l'art scénique. Simon semble vouloir en somme réduire l'écart historique et générationnel, que nous avons, en revanche, souligné, d'avec les ainés de Planchon ou les maîtres de la tradition nationale.
[568] *Ibidem*.
[569] En effet, Alfred Simon affirme : « Le refus de l'ambiance et de l'aura poétique ne peut aboutir qu'à une mutilation, à un dessèchement. C'est par elle, par le retentissement qu'elle donne aux mots, par les éclairages qui la fondent, par les harmonies qui l'accompagnent, que le grand théâtre continue de vivre longtemps dans notre mémoire. Quand on a bien admiré l'intelligence de Planchon, ce qui subsiste en fin de compte, c'est ce qui nourrit notre rêve, ces rares moments où Planchon s'abandonne : l'enfoncement des torches dans la nuit des batailles à la fin d'*Henri IV*, la mélancolie froide des jardins d'hiver qui fait de Marivaux une sorte de Tchekhov. Alors, renonçant aux trouvailles « amusantes » ou « didactiques », Planchon libère le grand metteur en scène que nous devinons en lui. » (*Ibidem*, 602).

nos classiques[570] ». Cependant, si la « pureté de style » de Vilar a permis de découvrir un Marivaux qui « égal[e] le Shakespeare des comédies », « Planchon, lui, bouscule tout[571] ». Plus grave encore, Planchon écraserait la délicatesse de Marivaux, en revanche toujours respectée par ses aînés :

> [e]n multipliant les ustensiles et les décors, en découpant les trois actes de Marivaux, en ralentissant l'action, en prolongeant les silences, en remplaçant les boudoirs exquis par les lits défaits et les jardins dénudés, les habits de satin par les manteaux d'hiver et les bottes de cavalerie, les corbeilles de fruits par les seaux de ferme, il prétend faire de Marivaux le cobaye du théâtre critique et le mettre à la portée d'un public populaire que les subtilités du marivaudage ennuient[572].

Le refus de la pratique de Planchon se révèle donc être tout d'abord le refus d'une *praxis* théâtrale au sens fort du terme, à savoir d'une pratique portée tout à la fois par un désir profond de « basculement » des conventions théâtrales ainsi que par une théorie du Monde et de la scène cohérente. Et Alfred Simon de répondre au témoignage des animateurs de théâtre qui au cours de la tournée de 1959 ont affirmé, comme l'a révélé Lebesque, d'avoir vu Shakespeare ou Marivaux pour la première fois :

> Vraiment ? Ne serait-ce pas le contraire ? Vous n'avez pas vu Shakespeare, encore moins Marivaux, mais la royale tricherie, la tricherie inspirée de Planchon vous a donné ce plaisir subtil et pervers : la culture moderne se moque des classiques, et réussit là une magnifique performance théâtrale[573].

En prenant au sérieux l'indignation de Simon en tant que document révélateur de la spécificité du travail du Théâtre de la Cité en son contexte, nous pourrions nous demander de quoi la tricherie de Planchon, est-elle donc le nom ?

Nous avons déjà formulé l'hypothèse que le travail de Planchon et de sa troupe consiste en une opération visant à faire progresser l'art du théâtre et la conception de la mise en scène en France. Cette hypothèse, qu'il s'agira de vérifier et d'en suivre l'évolution, semble maintenant confirmée par les réactions de la presse aux exégèses de Planchon des classiques. Il se peut, toutefois, que la *praxis* de Planchon révèle aussi une attitude plus particulière, et qui explique pourquoi ses mises en scène gênent ou enthousiasment autant. Un passage d'un article de Walter Benjamin, *Le Caractère destructif*, pourrait nous aider à trouver une définition pour cette attitude. Benjamin affirme que « [q]uelques-uns transmettent les choses en les conservant, d'autres les situations en les rendant maniables et en les liquidant. On appelle ceux-ci les destructifs[574] ».

---

[570] *Ibidem*, p. 600.
[571] *Ibidem*.
[572] *Ibidem*, p. 601.
[573] Alfred Simon « Roger Planchon et le théâtre critique », *op. cit.*, p. 601.
[574] Walter Benjamin, « Le Caractère destructif », in *Critique et Utopie*, textes choisis et traduits par Philippe Ivernel, Paris, éditions Payot et Rivages, 2012, p. 150.

Le « destructif » décrit par Benjamin semble proche de Planchon, car ce dernier aussi transmet l'œuvre classique en liquidant et en détruisant l'armure de la tradition qui la sépare des hommes du présent[575]. De surcroît, si nous réfléchissons au fait qu'Erdmut Wizisla voit dans « ce caractère un portrait en filigrane de Bertolt Brecht[576] », ou encore que Philippe Ivernel le considère comme « un autoportrait de Benjamin lui-même[577] », l'on pourrait admettre que l'analogie est pour le moins saisissante. Quoiqu'il en soit, en suivant la suggestion d'Ivernel, c'est dans l'activité de Planchon qu'une attitude « destructive » peut être décelée[578]. Le metteur en scène villeurbannais comme le « destructeur » de Benjamin semble voir, lui aussi, « partout des chemins[579] », lui aussi « où d'autres se heurtent aux murs et aux monts, là aussi il voit un chemin […][580]. » Ce qui semble plus clair à ce stade de notre enquête, c'est que *La Seconde surprise de l'Amour, George Dandin* et *Henry IV* sont des œuvres par lesquelles ce metteur en scène tente de construire un chemin nouveau aussi bien pour faire évoluer l'art du théâtre que pour proposer à un public nouveau une *méthode* elle aussi nouvelle d'appropriation des classiques.

II.2 Un nouveau théâtre pour une nouvelle institution

II.2.1 1959, la première « troupe permanente » de France

Le Théâtre de la Cité et le premier « Ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles »

Au cours de la préparation de *Henry IV*, Roger Planchon glisse dans ses *Notes de mise en scène* cette affirmation :

> Si nous montons *Henry IV* en spectacle d'ouverture d'un théâtre municipal, il faut y voir non un manifeste mais une mise en garde pour nous-mêmes : c'est l'histoire d'un bouffon qui se frotte aux pouvoirs, on sait comment cela finit…bien qu'au départ il a presque tous les atouts en main, du moins le croit-il, en ayant l'amitié du prince[581].

[575] Alfred Simon déclare, plutôt, que Planchon « écrase » la délicatesse et la discrétion de Marivaux « sous ses innovations provocatrices » (Alfred Simon, « Roger Planchon et le théâtre critique », *op. cit.*, p. 601).
[576] Comme le relate Philippe Ivernel, dans la petite préface introduisant la traduction française de ce texte paru dans le *Frankfurter Zeitung* 20 novembre 1931, (Philippe Ivernel, « Préface », in Walter Benjamin, « Le Caractère destructif », *op. cit*, p. 147).
[577] *Ibidem*.
[578] Tout comme Ivernel la décèle dans l'activité de Benjamin.
[579] *Ibidem*, Walter Benjamin, « Le Caractère destructif », p. 150.
[580] *Ibidem*.
[581] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène, croquis, travail sur et autour du texte », 4-COL-112 (1188).

Planchon est, dès le départ de son aventure villeurbannaise, bien conscient des enjeux que son activité théâtrale peut engendrer, et semble critique vis-à-vis des pouvoirs publics sous l'égide desquels il va opérer. Cette réflexion de 1957 est sans aucun doute à mettre en relation avec les difficultés de l'« implantation à Villeurbanne ». Toutefois, si nous considérons que lors de la première tournée de 1959 à Paris André Malraux assiste aux représentations du Théâtre de la Cité – et reçoit, ensuite, le chef de la troupe –, il nous semble légitime de reprendre cette citation à l'orée de la naissance du premier ministère des Affaires culturelles. Bien sûr, aucune intention de suggérer que la compagnie de Planchon accepte de jouer le « rôle du bouffon » au service du « Prince » Malraux. La naissance de ce ministère influence en profondeur la vie de la compagnie villeurbannaise, nous invitant, donc, à revenir sur cette « mise en garde » car le Théâtre de la Cité ne peut perdurer sans le soutien du pouvoir. Il s'agit surtout de signaler la complexité du contexte dans lequel cette compagnie doit œuvrer ainsi que les relations parfois contradictoires qu'elle doit nouer[582].

L'étude de la relation entre le Théâtre de la Cité et les pouvoirs publics mériterait à elle seule une micro-analyse détaillée qui nous mènerait très loin de notre enquête principale. Il est nécessaire, cependant, de commencer ce chapitre avec une courte considération sur l'importance de la naissance de ce ministère. En effet, autant les premières épreuves de *profanation* d'un répertoire classique disent la rupture avec une tradition que Planchon tente d'introduire à Villeurbanne, autant la création du ministère Malraux – fortement soutenu par De Gaulle[583] –

[582] Une précision de ce genre nous paraît importante dès lors que Philippe Roger indique dans la naissance de ce ministère le mobile profond et caché de l'abandon de Barthes du théâtre : « Il y a une autre raison, majeure, et dont Barthes ne dit mot, à sa désaffection pour le théâtre : très historique celle-là, et politique, comme la passion qu'il lui portait. C'est la récupération du projet de théâtre populaire par l'État gaulliste, menée tambour battant dès 1959 avec la réorganisation des théâtres nationaux et la création de centres dramatiques régionaux [*sic*]. En ce sens, celui qui détourne Barthes du théâtre et de ses combats, ce n'est pas Bertolt Brecht, c'est André Malraux, c'est le ministre du Général qui vient à Bourges inaugurer une maison de la culture confiée à Gabriel Monnet, maintes fois « défendu » par Barthes. La politique culturelle de Malraux sonne bel et bien le glas du théâtre comme lieu d'une jouissance subversive. » (Philippe Roger, « Barthes dans les années Marx », *Communications*, *Parcours de Barthes*, n° 63, 1996, p. 61). L'importance de Barthes pour Planchon, en ces années en particulier, a déjà été rappelée, c'est pourquoi l'analyse de Roger doit être mentionnée ici. Mais nombreuses seraient les oppositions d'intellectuels et de politiciens à l'encontre du projet culturel malrucien et gaulliste à mentionner, à partir de celle de Sartre (*cf.* la communication de Lucas Demurger « Magistère vs. Ministère : écrire et faire l'Histoire après 1945. La rivalité Sartre/Malraux », disponible en ligne : https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1387) ou de celle de Jeanne Laurent (*cf.* Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, coll. « Travaux et documents », Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 2005).

[583] La littérature au sujet de la spécificité de ce ministère à l'intérieur du projet politique du Général et premier Président de la V^e^ République est très vaste, comme le témoigne, par exemple, le chapitre « La décennie Malraux » de l'ouvrage de Philippe Poirrier, *Bibliographie de l'Histoire des Politiques culturelle. France, XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, collection « Travaux et documents numéro 9 », 1999, p. 61-65. Et plusieurs autres éléments de bibliographie, plus récents, pourraient être évoqués. Limitons-nous à signaler, pour l'instant, l'analyse menée par Charles-Louis Foulon en introduction à sa contribution intitulée « L'État et la culture depuis 1959 : actes et messages du pouvoir gaulliste », in *De Gaulle et la culture. De Gaulle en son siècle. Actes des journées internationales tenues à l'Unesco, Paris, 19-24 novembre 1990*, tome VII, Paris, Plon/La Documentation française, 1992, p. 23-39. Au sujet, en revanche, de « La Philosophie de l'État esthétique », *cf.* Philippe Urfalino, « La culture contre l'éducation », in *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », [1996], 2004, p. 39-108.

marque le parcours de cette compagnie à l'instar de celui de toutes les autres entreprises théâtrales de « service public ».

Michel Bataillon ne manque pas de détailler les difficultés économiques du Théâtre de la Cité après deux ans d'activité, et dans le fonds Planchon nous trouvons aussi des lettres envoyées par celui-ci aux représentants de la presse sollicitant ces derniers à soutenir son entreprise auprès de son ministère de tutelle – celui de l'Éducation nationale avant février 1959. Une lettre du 10 octobre 1958 signée par Planchon et adressée à Pierre Marcabru, par exemple, insiste ouvertement sur la nécessité d'une intervention de ce critique et du journal *Arts* pour résoudre des « soucis avec le ministère », à savoir le manque du versement des millions de subvention promis au Théâtre de la Cité mais qui tarde à arriver[584]. Ou encore un texte que Planchon envoie à Claude Sarraute en l'été 1959 mentionne « la misère culturelle immense[585] » de la province française, et évoque « la restructuration du Théâtre par le Nouveau Ministère de la Culture[586] », en insistant expressément sur les manquements de l'État à l'égard de son entreprise. Cela sans nul doute afin de démontrer que « l'État doit prendre, de nos jours, en charge la diffusion de la Culture[587] » et montrer le Théâtre de la Cité comme un exemple de la nécessité de cette prise en charge. Enfin, le 17 mars 1959, le rédacteur en chef de *Carrefour* Raymond Magne adresse au Théâtre de la Cité, avec ses « compliments[588] », l'article de Claude Rostand déplorant que « les Beaux-Arts d'aujourd'hui pas plus que ceux d'hier n'ont accordé à Planchon le statut régulier qui lui permettrait une gestion normale[589] ».

Bref, si Bataillon cite une lettre de Georges Loubet, directeur du Cabinet du Ministre, affirmant que Planchon se « remuer[ait] comme une mouche dans un bol de lait[590] » afin d'avoir les subventions qui lui sont dues, dans cette correspondance nous lisons la stratégie de communication mise en place pour faire pression auprès du pouvoir. À juste titre Bataillon commente ainsi les mots de Loubet : « La mouche a une famille nombreuse, elle est chef de troupe : 41 salariés en mai 1957 – salaires bruts : 2.706.258 francs […][591]. »

[584] BnF, ASP, fonds Planchon, lettre de Roger Planchon à Pierre Marcabru du 10 octobre 1958, 4-COL-112 (1491).
[585] *Ibidem*. Document tapuscrit signé par Roger Planchon, avec mention au crayon papier « à Mme Claude Sarraute *Le Monde* par express le 20/8/1959 ». Sans doute, ce texte est un article que Planchon veut faire apparaître sur les pages du *Monde* pour défendre sa position face au ministère et revendiquer les droits de son entreprise.
[586] *Ibidem*.
[587] *Ibidem*.
[588] *Ibidem*.
[589] *Ibidem*. Claude Rostand, « Roger Planchon menacé de perdre Villeurbanne ? », *Carrefour*, 11 mars 1959.
[590] Michel Bataillon, *Un défi en province,* volume II, *op. cit.*, p. 81.
[591] *Ibidem*.

Malraux représente pour le Théâtre de la Cité tout d'abord un interlocuteur[592] ayant le pouvoir de soutenir durablement ses efforts, dans un contexte politique radicalement nouveau. C'est d'ailleurs ce que Planchon laisse entendre déjà le 13 mai 1959, lors d'un entretien avec J.-C. Jaubert paru dans *Carrefour* :

> JAUBERT : M. Malraux, Ministre des Affaires culturelles, interrogé à votre sujet, au cours de sa conférence de presse sur les théâtres nationaux, a répondu : « Planchon est un homme qui a du talent, et qui a des dettes. Nous paierons ses dettes, parce que nous apprécions son talent et ses efforts ». Qu'en pensez-vous de cette déclaration ?
> PLANCHON : Elle est flatteuse à mon égard, pour moitié au moins. En ce qui concerne mes dettes, je voudrais cependant préciser un point : la formation du ministère, en janvier, avait laissé en suspens toutes les subventions. J'avais quinze millions de dettes uniquement parce que l'aide annuelle promise par l'État n'était pas arrivée. En réalité, mon arriéré ne dépasse pas trois millions.
> JAUBERT : Vos rapports avec les Affaires culturelles ne sont donc pas tendus ?
> PLANCHON : Pas du tout. Le ministère a bien voulu m'assurer de son appui. Je crois qu'il s'intéresse à toutes nos activités qui esquissent, en somme, autour de notre théâtre de Villeurbanne l'une de ces Maisons de la Culture dont il a parlé.
> JAUBERT : Espérez-vous devenir bientôt un Centre dramatique ?
> PLANCHON : Oui. Ma position de franc-tireur commence à me peser. Les Centres dramatiques régionaux [*sic*] ont une aide plus régulière, environ trente millions par an. Je pense que nous aurons prochainement leur statut, à des conditions particulières correspondant à la nature de notre travail[593].

En mai 1959, le jeune homme de théâtre qui prononce ces déclarations est sûr de la qualité de son travail et de celui de son équipe[594]. Il arrive même à mettre en valeur la spécificité de son théâtre, d'après lui rentrant parfaitement dans les projets du ministère, et à ce titre il revendique « une aide plus régulière » ainsi qu'un statut solide.

---

[592] Mais il vaudrait mieux parler d'interlocuteurs, dès lors que le rapport du Théâtre de la Cité avec le ministère passera toujours par plusieurs sous-directeurs, tels que le déjà nommé Georges Loubet, Jacques Jaujard ou encore Émile-Jean Biasini. Jaujard, déjà directeur de la sous-direction des Arts et Lettres, est même évoqué par Planchon dans le texte adressé à Sarraute en tant que le « Directeur [ayant] dit un jour [à Planchon], la veille de l'ouverture du Théâtre de la Cité, « Nous soutiendrons ce que vous voulez faire, marchez, nous vous aiderons ». » (*Ibidem*). Et Planchon de conclure que si en effet les « Arts et Lettres ont toujours été à l'écoute », c'est le ministère des Finances à avoir bloqué les subventions.

[593] « Roger Planchon présente à Paris un western historique (de Shakespeare) et une comédie américaine (signée Marivaux) », *Carrefour*, 13 mai 1959, conservé dans BnF, ASP, fonds Planchon, *La Seconde surprise de l'Amour*, « Presse – tournée au Théâtre Montparnasse », 4-COL-112 (136,6).

[594] Planchon est, par ailleurs, de plus en plus reconnu par la critique et par les professionnels. Nous avons déjà, très rapidement, évoqué les réactions de la presse parisienne à ses spectacles (dont les traces pourraient constituer une investigation à part entière). Il nous paraît intéressant d'indiquer, en plus, qu'au cours de 1959, Planchon devient le « Président d'honneur » de la naissante « Association théâtrale des étudiants de Paris » (ATEP) dont la présidente et fondatrice est Ariane Mnouchkine (BnF, ASP, fonds Théâtre du Soleil, « Association théâtrale des étudiants de Paris, président d'honneur Roger Planchon, présidente Ariane Mnouchkine », « Affiche (Paris : Malet, 1959) », 4-COL-153, AFF 35099). Ou encore le témoignage indirect de l'acteur Gérard Philipe. Ayant accepté, peu avant sa disparition, l'invitation de l'Union des jeunesses Communistes de France à participer à leur Rassemblement national de Gennevilliers, Philipe se trouve contraint à décliner à la dernière minute cette invitation. Dans une lettre qu'André Thomazo, dirigent du mouvement, transfère à Roger Planchon le 11 décembre 1959, Gérard Philippe tient à indiquer aux organisateurs de cette manifestation qu'il est « heureux de savoir qu'un spectacle théâtral sera présenté par Roger Planchon pour lequel j'ai une grande estime. » (BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112, « non inventorié »). Ce document est conservé dans une pochette du fonds Planchon, à côté d'autres tracts concernant le Parti Communiste ou les organisations à celui-ci liées, mais n'est pas encore communicable.

Pascale Goetschel, en analysant de son côté comment la compagnie de Planchon obtient le label de « troupe permanente[595] », nous fournit le point de vue du ministère au sujet de cette affaire. Elle confirme que « [l]e label CDN satisferait […] le résident du Théâtre de la Cité qui souffre de graves problèmes financiers[596] ». Pourtant, ce statut ne se concilierait pas, selon Goetschel, avec le caractère propre du Théâtre de la Cité, car ce label « suppose des contraintes impossibles à imaginer pour Roger Planchon en termes de créations, de reprises, de représentations, de localités visitées[597] ». Nous pouvons aussi ajouter que la proximité avec la Comédie de Saint-Étienne ne facilite pas les choses, ce CDN étant, de plus, à l'étude auprès du ministère, avec Villeurbanne et d'autres réalités, pour l'obtention du statut d'un des nouveaux « centres culturels » qui sont imaginés par Malraux et son équipe[598].

[595] Goetschel nous explique quelle est la place, au sein du projet du ministère, des troupes permanentes, et quelle est leur différence par rapport aux CDN et aux Maisons de la Culture : « L'innovation majeur des premières années du ministère [est] la mise en place de « troupes permanentes » dont le maître d'œuvre est Pierre-Aimé Touchard. On y retrouve des traits déjà détectés dans les CDN : la diffusion de spectacles sur une région relativement vaste avec le souhait de trouver un pôle d'attache, le souci d'éclectisme dans la présentation des pièces. Dans l'esprit des initiateurs, c'est parce que le financement des troupes permanentes est moins contraignant financièrement et d'un caractère plus souple, que le nouveau label est particulièrement avantageux. Les troupes permanentes complètent l'architecture sans s'y substituer. » (Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, Presse Universitaire de France PUF, 2004, p. 230-231).

[596] *Ibidem*, p. 232.

[597] *Ibidem*.

[598] Nous tirons cette information, avec la définition de « Centres culturels » pour les Maisons de la Culture dont le projet est d'abord confié à Biasini, par une lettre de Paul Pichon (directeur du CICLV, comme nous le verrons plus loin) à Boëglin. Dans cette lettre, conservée dans le fonds Planchon, Pichon renvoie au secrétaire du Théâtre de la Cité, bientôt directeur de *Cité-Panorama*¸ un document qui détaille un « projet de création de « Centres culturels » concernant : Saint-Étienne, Villeurbanne, Bordeaux, Strasbourg » (BnF, ASP, fonds Planchon, dossier : « Boëglin 1959 », document signé par le sigle « J.-M. B. », daté 9 octobre 1959 et joint à la lettre de Paul Pichon à Jean-Marie Boëglin du 18 décembre 1959, 4-COL-112 (1490)). Dans cette longue note, Boëglin explique les points de force des quatre candidats à devenir « Centres culturels », pour ensuite se concentrer sur les « Éléments favorables à Saint-Étienne » en tant qu'agglomération où il serait en effet possible de fonder l'un de ces « Centres ». La présence de Jean Dasté est un élément parmi d'autres à être analysé, l'« [e]ffort très important réalisé par la ville dans le domaine du logement » étant, par exemple, un facteur à prendre en considération, à l'instar de l'« appui certain d'une certaine partie de la presse parisienne grâce à des relations politiques et personnelles » (*ibidem*). Puis, un plan d'action en faveur de Saint-Étienne est détaillé par le secrétaire du Théâtre de la Cité, qui indique avec précision toutes les démarches que les personnes intéressées à convaincre le ministère ont entamées auprès de personnalités telles que Touchard et Jaujard avec la complicité du maire de Saint-Étienne Michel Durafour. Sont remarquées aussi les actions que la troupe de Dasté, évidemment la première intéressée par ce projet, entame, de son côté, pour réussir. À ce sujet, Boëglin affirme que l'« organisation d'une exposition de peinture qui sera ensuite présentée à Paris [est un] prétexte pour faire lancer le projet par la presse parisienne. L'opération *Cercle de Craie* à l'Odéon a été conçue dans le même esprit » (*ibidem*). Puis, comme s'il s'agissait de l'enregistrement tapuscrit d'une conversation privée ou d'une réunion du Conseil municipal, il est écrit que Michel Durafour estime que « [n]otre principal concurrent est Planchon. Il a les dents longues, mais nous pouvons gagner la bataille sur le plan des crédits municipaux car nous avons plus de moyens que Villeurbanne » (*ibidem*). Travaillant comme un expérimenté agent de renseignement pour le Théâtre de la Cité, Boëglin communique ces informations sans nul doute afin d'établir avec Pichon un contre-plan pour battre la, redoutable, concurrence de Dasté. En somme, ce texte permet d'engager une réflexion sur la concurrence non seulement entre les entreprises théâtrales de service public, mais aussi entre les municipalités les abritant. D'autre part, ce texte montre la nature double des enjeux des représentations et des activités programmées par ces réalités de la décentralisation, toujours importantes sur le plan esthétique ou culturel, certes, mais sans jamais oublier les retombées sur le plan médiatique, en vue de l'obtention d'avantages de nature politique et, donc, économique, qui influence en partie la construction des répertoires de ces compagnies.

Pour le Théâtre de la Cité, le ministère envisage plutôt l'appellation de « Théâtre National », d'autant plus qu'elle serait une reconnaissance attribuée à la Ville et non à Planchon. Cependant, George Loubet est conscient que le délibéré de faillite pesant sur les épaules de Planchon est en effet dû à un manque des institutions. Il est impossible, donc, de mettre Planchon à la tête d'un « Théâtre National », Loubet redoutant « l'exploitation politique que pourrait faire de ce manquement de l'État la presse de l'opposition[599] ». Pour sortir de cette impasse – qui voit d'un côté un metteur en scène faire pression pour obtenir de l'aide, de l'autre le Ministre Malraux qui ne veut pas, en aucun cas, la disparition de cette troupe[600] – naît la première troupe permanente de la Décentralisation[601]. Ainsi, le Théâtre de la Cité se constitue en « Société anonyme » par un statut dressé par Robert Gilbert le 31 décembre 1959, comportant 39 articles qui ratifient la « constitution de la présente société[602] ».

Pour conclure cette synthèse du début de la relation entre le Théâtre de la Cité, Malraux et son projet politique et culturel, il est intéressant de souligner un aspect de la « philosophie de l'« État esthétique » « telle qu'elle inspire les discours et les écrits de Malraux[603] ». Goetschel affirme que cette philosophie

> paraît bien éloignée des préoccupations de la décentralisation dramatique. L'appréhension de l'objet d'art comme rencontre immédiate, la confrontation directe, l'appropriation par le sujet, bref une philosophie esthétique où la métaphysique a un rôle important apparaissent comme dépassées par rapport à une décentralisation construite par petites touches et grâce à une éducation permanente du spectateur. D'autre part, l'idée de la maison de la Culture, dont l'origine doit être recherchée au cœur des années 1930 […], ne relève pas tout à fait de la même préoccupation que l'édification à la Libération des Centres dramatiques nationaux : dans un cas, la polyvalence, l'aménagement d'un équipement culturel sont mis en avant, dans l'autre, la volonté de faire découvrir le théâtre au plus grand nombre et le défrichage systématique des régions sont préférés[604].

La reconstruction de la différence entre le projet de Malraux et l'esprit de la Décentralisation imaginée par Laurent est pour nous importante tout d'abord au vu de la différence entre la *praxis* de Planchon et l'éthique des directeurs des cinq premiers Centres dramatiques. En effet, la spécificité du travail de Planchon se fonde sur la nécessité d'une « appropriation par le sujet » de l'œuvre classique analysée sur scène. Toutefois, Planchon fondant sa *praxis* sur une distance dialectique par rapport à l'objet classique, il arrive à proposer une forme de théâtre qui peut entrer

[599] *Ibidem*.
[600] Goetschel cite directement un document confidentiel envoyé par Malraux à ses collaborateurs, conservé aux Archives Nationales.
[601] Grâce à l'analyse de Goetschel, nous savons que ce label permet à Planchon d'obtenir à la fois des locaux nouveaux et des subventions trois fois plus importantes que celle destinée à un CDN. En outre, avec cette solution, qui arrange provisoirement les choses, et Planchon et le ministère ont trouvé une formule souple qui laisse aux deux parties en cause la possibilité de renégocier, dans l'avenir, les financements à accorder au Théâtre de la Cité.
[602] BnF, ASP, fonds Planchon, « Compagnie du Théâtre de la Cité. Statuts 1959-1985 », 4-COL-112, « non inventorié ».
[603] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre, op. cit.*, p. 220-221.
[604] *Ibidem*.

en dialogue avec le pouvoir et ses logiques, sans pour autant renoncer à sa spécificité esthétique – à l'abri donc, du moins en partie, du risque de subir le sort d'un Falstaff trahi par son Prince. En ce sens, le Théâtre de la Cité incarne aussi un esprit qui renouvelle, ou mieux transforme, l'idéal de « démocratisation culturelle » d'après-guerre en ces années de Guerre Froide, de quête d'une Troisième voie par De Gaulle et de ferment aussi bien philosophique que politique. De ce point de vue, Malraux et ses collaborateurs, proposant une « culture pour chacun » au lieu de la « culture pour tous » des sociétés communistes[605], semblent eux aussi trouver en Planchon un interlocuteur apte à adhérer à leur projet et à légitimer la nature du nouveau ministère impulsé par le pouvoir gaulliste.

Vincent Dubois remarque que

> à l'instar des pratiques anciennes de censure, l'action publique pèse de fait directement et, contrairement à la période où elle n'était pas formalisée explicitement, sur les conditions de la création artistique et partant sur les formes esthétiques de la représentation du monde social. [...] Enfin, de par le projet même qu'elle est censée poursuivre – la « démocratisation culturelle » –, cette action culturelle publique organise en pratique la diffusion de ces formes culturelles désignées comme légitimes, et par là même l'inculcation des manières de voir qu'elles charrient[606].

Au vu de l'intérêt de cette analyse, nous pourrions déjà avancer l'hypothèse que Planchon, certes conscient des risques qu'il court à « se frotter aux pouvoirs », fait peut-être confiance à sa *praxis* pour fuir la censure inconsciente et inhérente à l'action publique telle qu'elle est décrite par Dubois. Sans nul doute, il lui serait très concrètement impossible de préserver son théâtre fixe en province sans le soutien de Malraux et de son ministère.

Dans l'ouvrage *Renouveau et Décentralisation du théâtre* nous pouvons lire le témoignage de Didier Béraud et de Jean-Claude Marrey à propos de la stratégie mise en pratique par Biasini pour convaincre les directeurs de la décentralisation de l'efficacité de l'Action culturelle, selon la déclinaison prônée par Malraux, et de la nécessité des Maisons de la Culture :

> [Biasini] avait beaucoup parlé aux africains. Il savait parler aux provinciaux. Il nous a parlé d'une ère nouvelle, de l'Action culturelle et a demandé qui en voulait. Et toutes les mains se sont levées, y compris celles de Planchon. Celle d'Hubert Gignoux ne s'est pas levée. […] Tous les autres ont réclamé des maisons de la Culture, sans aucune exception. Ils voulaient avoir des outils, l'Action culturelle ne les fascinait pas tellement. Il y en avait toutefois certaines qui étaient sincères[607].

Ainsi Goetschel glose ce passage : « [s]ur un simple plan pratique, au moment où se produit une sédentarisation des troupes, où le manque de théâtres suffisamment grands et commodes se fait sentir pour les CDN […], la plupart songent qu'ils ne pourront pas trouver de planche de salut

[605] Philippe Urfalino, « La culture contre l'éducation », in *L'invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 55.
[606] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 225-226.
[607] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945 – 1981), op. cit.*, p. 226.

en dehors des maisons de la Culture[608]. » Outre qu'une « planche de salut », pour Planchon la naissance du ministère des Affaires culturelles est aussi une occasion unique pour poursuivre ses recherches esthétiques tout en rendant « accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible des Français[609] ». La collaboration avec le nouveau pouvoir gaulliste peut, de ce point de vue, lui sembler une nécessité ne représentant pas une contradiction intolérable. Certes, pourvu que ce nouveau pouvoir lui assure la tenue de l'expérience de décentralisation et de création qu'il veut consolider à Villeurbanne.

Le Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne

La nécessité du soutien du nouveau ministère n'empêche cependant pas le Théâtre de la Cité de se doter, avant février 1959, de soutiens associatifs pour faire prospérer, ou bien sauver, cette entreprise. Depuis juillet 1958, nous savons grâce à une lettre de Gérard Pollicand[610] à Robert Voisin qu'il

> s'est créée une Association culturelle réunissant à la fois un grand nombre d'industriels de la région lyonnaise, et tous les syndicats tant ouvriers que patronaux, dont le but essentiel est d'aider le Théâtre de la Cité. La dénomination de cette association est : Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne […][611].

Michel Bataillon nous explique la nature de cette association composite et protéiforme :

> [Y] sont réunis tous les syndicats, ouvriers et cadres, CGT, CGT-FO, CFTC, CGC, de nombreux CE [Comité d'Entreprise], la Commission culturelle municipale, et des organisations patronales, la Chambre Syndicale de la Métallurgie, l'Association des Industriels de Villeurbanne, le Groupement interprofessionnel lyonnais. […] L'association a pour siège le Théâtre de la Cité et son secrétaire est Claude Augot. Le CICLV est une étrange chose qui tient à la fois de l'Association des Amis du Théâtre, du Comité de soutien et du Club d'industriels et de mécènes et qui permet de faire engager les collectivités et les entreprises […][612].

La composition de cette association nous renseigne sur l'extraordinaire capacité de Planchon de se faire animateur d'une vaste action culturelle, visant des groupes sociaux hétérogènes et ancrés dans l'agglomération de Villeurbanne, avec comme centre le Théâtre de la Cité. Ce réseau est donc déjà un outil par lequel il peut mener son combat pour « démocratiser le rituel théâtral »

---

[608] *Ibidem*.
[609] Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 fixant les attributions du « Ministre chargé des Affaires culturelles », *cf. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969. Actes des journées d'étude des 30 novembre et 1er décembre 1989*, Augustin Girard et Geneviève Gentil (dir.), Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture/La Documentation française, 1996, p. 467.
[610] Au sujet de ce collaborateur de Planchon, *cf. infra* II.1.4 *La Bonne Âme du Sé-Tchouan* – Voisin pour apprendre l'art du marché théâtral.
[611] IMEC, fonds L'Arche, 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan,* lettre de Pollicand à Voisin du 23 juillet 1958.
[612] Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 130.

et organiser le public[613]. Et en effet, les actions concrètes que le CICLV met en œuvre vont de la mise à disposition au public des cars spéciaux pour les soirées de spectacle jusqu'à l'organisation d'expositions itinérantes, de conférences et de débats auprès des usines. Bref, de toutes les activités du Théâtre de la Cité en faveur du public villeurbannais.

Dans le fonds Planchon, un nombre important de documents concernant notamment le budget du théâtre pour la saison 1958-1959 et une nombreuse correspondance permettraient d'étudier dans le détail la composition et la fonction du CICLV. Bornons-nous à indiquer que cette association est aussi un instrument pour défendre le Théâtre de la Cité, pour faire de la pression sur le ministère afin que ce dernier soutienne cette réalité théâtrale en montrant qu'elle est enracinée dans son territoire. À l'intérieur d'un dossier originairement intitulé « Listes diverses », nous pouvons en tout premier lieu lire la liste des chambres syndicales et des associations des industriels composant le CICLV pour, ensuite, lire les convocations ou les remerciements à la marge des réunions de ce « Centre d'Information ».

Enfin, nous pouvons lire une riche correspondance parmi laquelle nous trouvons une lettre de Pollicand du 7 novembre 1958 adressée à P. Meyrand[614] dans laquelle est décrite la situation financière du Théâtre de la Cité[615]. Outre le déficit de 3 millions de francs que nous connaissons déjà, il est précisé que la naissance du CICLV est une nécessité née à la suite d'une rencontre entre Planchon, Pollicand, des personnalités importantes au sein du ministère de l'Éducation nationale comme André Coumet et Étienne Gagnaire, maire de Villeurbanne et députée du Rhône. Pollicand affirme que ce dernier

> a décidé de faire verser par la Direction générale de la Jeunesse et des Sports une subvention de 3.000.000 à une association qui devait se constituer à cet effet. Cette association dont les statuts ont été déposés début juillet a pris le nom de Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne et a déposé à la Jeunesse et aux Sports le 18 juillet un agrément d'Association d'Éducation Populaire[616].

Le CICLV semble donc naître par une initiative de Gagnaire, probablement à la fois pour tenir sous un certain contrôle public les subventions qui doivent être octroyées à Planchon[617] mais aussi pour montrer que le territoire de Villeurbanne soutient dans les faits, et d'une façon transversale,

[613] *Ibidem*.
[614] Personnalité dont l'identité reste à définir mais qui sans doute est une personnalité liée au sous-secrétariat à la Jeunesse et aux Sports.
[615] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes divers. Listes diverses et correspondance concernant la naissance et l'activité du Centre d'information culturelle de Lyon-Villeurbanne », Lettre de Gérard Pollicand à « P. Meyrand » du 7 novembre 1958, 4-COL-112 (1374).
[616] *Ibidem*.
[617] Il est à souligner que la composition de cette association pourrait rappeler la composition des Conseils d'Administration des Maisons de la Culture telles qu'elles seront bientôt préfigurées par Biasini dans le cadre du ministère des Affaires culturelles.

le Théâtre de la Cité. Quoiqu'il en soit, dans ce dossier nous avons un exemple du fonctionnement de la relation entre les groupes théâtraux ou culturels opérant sur les territoires et les personnalités politiques censées les soutenir avant la fin de la IV^{e} République. Aux fins de notre discours, remarquons que dans plusieurs lettres à différents secrétaires attachés à l'Éducation nationale, le CICLV est surtout évoqué comme un gage de la capacité du Théâtre de la Cité d'organiser les activités dont il a pris la mission. Le ministre de l'Éducation nationale, depuis juin 1958 Jean Berthoin, ne semble jamais avoir répondu aux sollicitations de Pollicand ou de Planchon. Ces lettres et ce dossier demeurent, par conséquent, un document du « désespoir[618] » du Théâtre de la Cité en cette conjoncture, outre qu'une épreuve de l'importance du CICLV pour faire valoir la solidité de l'aventure culturelle construite à Villeurbanne.

Soulignons aussi, pour conclure notre description du CICLV, que l'émission télévisuelle du 11 septembre 1959 présentant des extraits d'*Henry IV*[619] permet aussi de découvrir certains des hommes et des femmes soutenant le Théâtre de la Cité. Il s'agit des cadres syndicaux composant les Comités d'entreprise, et donc membres du CICLV, qui dans la deuxième partie de l'émission défendent l'« expérience Planchon[620] ». C'est par cette formule que l'un d'entre eux affirme que grâce au Théâtre de la Cité, pour la première fois, les Comités d'Entreprise s'occupent des besoins spécifiquement culturels des ouvriers. Ainsi la qualité du travail culturel de la troupe est-elle mise en valeur, tout particulièrement son investissement dans les usines et envers les ouvriers. « Planchon apporte un théâtre qui les concerne[621] », déclare un autre de ces militants syndicalistes et culturels après avoir constaté que jamais on ne s'était intéressé aux ambitions culturelles de la classe ouvrière. Poursuivant avec l'importance de la connaissance de Brecht dans l'agglomération villeurbannaise grâce au travail culturel mais également pédagogique du Théâtre de la Cité, ces témoignages et les documents conservés à la BnF permettraient de questionner l'impact réel de ces activités au sein de la Ville de Villeurbanne à la fin des années 1950. Le présentateur de l'émission lui-même suggère l'intérêt d'une enquête de ce genre lorsqu'il affirme que l'activité de cette compagnie et de ses soutiens montre que le théâtre « est un jeu qui n'est pas fait pour quelque snob […] mais qui est fait pour la plus grande masse de la population, c'est pour la grande masse de la population que l'on doit écrire et jouer[622] ». Pour l'instant, nous pouvons faire l'hypothèse que cette émission a sans doute eu son importance dans le cadre des stratégies pour convaincre le

[618] C'est un mot qui revient souvent dans les lettres écrites par Pollicand
[619] *En direct du Théâtre de la Cité*, Claude Dague et Georges de Caunes, disponible en ligne sur le site de l'INA, émission déjà citée in *cf. supra* II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une *praxis* en gestation – Henri IV*, une guerre civile à raconter et un répertoire à profaner*
[620] *Ibidem*.
[621] *Ibidem*.
[622] *Ibidem*.

ministère de la nécessité de soutenir le Théâtre de la Cité. L'extrait en question confirme en effet la spécificité du Théâtre de la Cité et de son public, telle qu'elle a déjà été détaillée, mais souligne également qu'une partie de ce même public est prêt à s'investir dans une voie de militantisme culturel pivotant autour de l'art du théâtre.

Or, nous devons nous limiter à présenter un autre outil dont le Théâtre de la Cité se dote pour s'inscrire dans son territoire, défendre son travail théâtral et présenter la spécificité de l'art du théâtre à un public *à former* ou à fidéliser. Il s'agit du journal *Cité-Panorama* que Planchon lui-même, dans l'émission de Claude Dague et Georges de Caunes, nous dit être une publication « tirée à 20.000 exemplaires[623] », d'abord distribué gratuitement aux ouvriers, maintenant acheté par les Comités d'Entreprise et né précisément grâce au CICLV.

Cité-Panorama première version : l'organe officiel du Théâtre de la Cité à l'aube de la naissance des études théâtrales

Il s'agit du véritable organe de presse du Théâtre de la Cité, d'un journal consacré au dialogue avec le public et à la présentation de l'œuvre artistique et culturelle de la compagnie de Planchon, comme Bernard Faivre l'a montré dans un article paru récemment[624]. Avec ce « journal mensuel pour une plus large diffusion de la culture[625] », il s'agit de fournir à la population villeurbannaise une revue de théâtre et d'art où « l'on [y] commente l'actualité musicale et cinématographique[626] », où des « articles de fond portent sur la dramaturgie et l'histoire du théâtre[627] » et où l'on peut lire un « éditorial politique » de Planchon lui-même. « C'est un journal bien fait, au ton sympathique, plus populaire et moins *pédago* que son ainé, *Bref* […][628] », comme le dit Bataillon l'insérant, donc, dans la lignée des autres revues issues des Centres dramatiques

[623] *En direct du Théâtre de la Cité*, *op. cit*.
[624] Bernard Faivre, « *Cité Panorama* (1959-1970). Diffuser la culture et contribuer à la mobilisation », in Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel (dir.), *La Décentralisation théâtrale en revues, European Drama and Performance Studies*, Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 89-99.
[625] *Cité-Panorama*, numéro 1, janvier 1959. Avec cette phrase, placée en manchette sous l'intitulé du journal, *Cité-Panorama* se présente à ses lecteurs. Son format est de 31 pour 43,5 cm, c'est-à-dire grand format ; il apparaîtra en douze numéros, du numéro de janvier 1959 à celui de l'avril-mai 1961, nous renseigne Émile Copfermann (*cf. Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 440).
[626] Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit*., p. 131.
[627] *Ibidem*.
[628] *Ibidem,* p. 132.

nationaux, dont l'importance a été résumée par Goetschel[629] et approfondie dans l'ouvrage *La Décentralisation théâtrale en revues*[630].

Au-delà de la comparaison possible avec les revues ou les journaux des autres entreprises de décentralisation, il est à souligner que Planchon arrive à fournir à son théâtre un tel outil après l'avoir cherché depuis ses toutes premières années d'activité artistique avec *Le Bulletin du Théâtre de la Comédie,* d'abord, et avec *Le Théâtre dans la Cité*, ensuite. C'est pour cette raison aussi que l'année où se constitue le CICLV, où naît ce journal, où le Théâtre de la Cité obtiendra le statut de troupe permanente et trente millions de subvention marque un vrai tournant dans la vie du Théâtre de la Cité.

Pour ce qui concerne *Cité-Panorama,* sans aucun doute les premiers numéros suivent le parcours de Planchon, en défendant son travail artistique aussi bien qu'en soutenant les revendications du Théâtre de la Cité, menacé de disparition. Faivre, dans son article, confirme cette fonction de base du périodique, tout en ajoutant un élément supplémentaire :

> [l]e premier *Cité Panorama* clairement montr[e] son utilité en tant qu'outil de défense et de promotion d'un Théâtre de la Cité en danger. Mais on voit rapidement que cet unanimisme de façade « pour une plus large diffusion de la culture » devient conflictuel dès que cette culture revêt des formes politiques et ouvrières[631].

Nul doute, en effet, qu'un journal édité par le CICLV, dont le Président est le conservateur Paul Pichon[632] et le rédacteur en chef est le militant de gauche et de la Libération de l'Algérie Jean-

[629] « L'effort le plus remarquable concerne les bulletins. Le TNP a sa revue, *Bref* ; les Centres dramatiques nationaux concoctent, eux aussi, les uns après les autres, leurs propres revues. *La Vie du CDE*, trimestriel, démarre en 1956. La revue entend faire œuvre d'information et ne pas se limiter à la seule présentation des programmes […]. Dans l'Ouest, la publication est antérieure : *Courrier dramatique de l'Ouest* date de 1954 et tire à 3500 exemplaires. Il est issu de la *Revue des amis du CDO* qui date d'octobre 1951. Même avant de devenir l'organe de presse officiel du CDO, l'objectif de la revue était déjà très ambitieux. Qu'on juge par le nombre de rubriques : un éditorial, une page « Théâtre à Paris » parfois, un dossier « théâtre et histoire », l'extrait d'une œuvre, un dossier « théâtre et potache » de temps en temps, les critiques d'une pièce. Lorsque *Courrier dramatique de l'Ouest* devient le bulletin de la compagnie, il s'agrandit. D'un huit pages grand format, il passe à un 23 pages petit format avec une première page en couleur. Quant à *La Revue de la Comédie de Provence*, elle paraît pour la première fois en octobre 1954, vendue au prix de 100 F. Lorsque René Lafforgue prend la direction du CDN, la revue change de nom et devient *Courrier des Amis de Provence*. […] Finalement, si les ressources écrites ne sont pas négligées dans les Centres dramatiques nationaux, elles sont systématiquement adaptées et donnent le ton : simplicité et identification rapide, à l'image même du théâtre de cette première décentralisation. » (Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945 – 1981), op. cit.*, p. 191).

[630] « Ainsi, entre enjeux symboliques et enjeux concrets, les revues assument des fonctions d'information, de communication, de médiation ou de lobbying. Elles constituent une source capitale d'informations pour suivre, année après année, l'histoire de la décentralisation théâtrale, au-delà d'une perspective artistique et esthétique. Objets d'histoire culturelle, les revues de la décentralisation permettent alors d'explorer un pan encore méconnu de l'histoire du théâtre, en s'intéressant aux enjeux sociologiques, politiques, économiques et médiatiques. Elles contribuent également à décentrer l'histoire du théâtre, historiquement construite à partir du point de vue de la capitale, en montrant, derrière la diversité des situations locales, la réalité d'un vaste mouvement institutionnel et culturel qui se développe dans un cadre national, mais à partir des contextes territoriaux. » (Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel, « Introduction », *La Décentralisation théâtrale en revues, op. cit.*, p. 25).

[631] Bernard Faivre, « *Cité Panorama* (1959-1970). Diffuser la culture et contribuer à la mobilisation », *op. cit.*, p. 99.

[632] « [C]hef du personnel de la CGE [Comptoir général d'emballage], dont le fils Gérard est acteur dans la compagnie, [r]eprésentant d'un patronat traditionnel […] » (Michel Bataillon, *Un défi en province, op. cit.*, p. 132).

Marie Boëglin, reflète les conflits dérivant des intérêts contradictoires des groupes qui soutiennent le Théâtre de la Cité. Les éditoriaux, souvent signés par Planchon, se font l'écho du « désespoir » et de la lutte de ce théâtre, jusqu'au numéro 5 de juin-juillet 1959. Dans ce numéro, Paul Pichon arrive même à se demander « Saurons-nous garder Planchon ? », faisant l'éloge de celles et ceux qui ont su montrer aux Lyonnais que « Paris n'a pas de monopole, que la province en général, et Lyon en particulier, possède dans tous les domaines les ressources pour se hausser au premier rang[633] ». Encore une fois, le départ de Planchon est l'épouvantail agité pour que la province ne perde pas ce « fils » dont les succès et les audaces en tant que metteur en scène ont provoqué tant de débats à Paris – que le journal ne manque pas d'amplifier dans ses pages[634]. Pourtant, par-delà la fonction de ce journal et des contradictions de ceux qui le dirigent, *Cité-Panorama* semble avoir aussi un lien davantage plus étroit avec le projet Théâtre de la Cité dans sa globalité, comme le montre déjà l'éditorial du premier numéro.

Sous le titre « pour ce journal », le directeur du Théâtre de la Cité affirme qu'«[i]l est bon qu'un privilège soit partagé par beaucoup […][635] » ; ensuite il se demande « [p]ourquoi si peu de gens viennent-ils se divertir au théâtre alors qu'il procure un plaisir aussi fort qu'un match de football ou une séance de cinéma[636] ». Le théâtre est un divertissement, un plaisir pour tous, à l'instar des divertissements les plus populaires, selon Planchon. Difficile de ne pas reconnaître, de premier abord, dans cet énoncé tout le poids que la vision brechtienne sur le rôle du théâtre dans la société a pour ce metteur en scène[637]. La réponse à la question qu'il a posée, en tout cas, est claire pour le directeur du Théâtre de la Cité : il faut travailler pour qu'elle ne doive plus se poser. Celui-ci est le premier but de sa compagnie : « atteindre ce public qui croit ne pas aimer le théâtre[638] ». Planchon n'a d'ailleurs pas peur d'affirmer que ce journal « est un moyen[639] », ajoutant toutefois qu'il souhaite que « de moyen devi[enne] nécessité[640] ». Enfin, le directeur du Théâtre de la Cité s'adresse directement à ses lecteurs-spectateurs : « Une pièce dans une ville de province se joue devant 5.000 spectateurs. Il nous en faut trouver (vous et nous) 50.000[641]. » Le public est à nouveau appelé à contribuer à la tâche dont est investi *son* théâtre, en partageant avec lui les efforts pour jouir ensemble de ses succès. *Cité-Panorama* est donc un autre moyen pour que le public soit

[633] Paul Pichon, « Saurons-nous garder Planchon ? », *Cité Panorama*, n°5, juin-juillet 1959.
[634] *Cf.* les articles consacrés à *La Seconde surprise* et à son « scandale » dans le numéro n°3 de mars 1959, déjà soulignés par Faivre.
[635] Roger Planchon, « … pour ce journal », *Cité-Panorama*, numéro 1, janvier 1959.
[636] *Ibidem*.
[637] *Cf.* Bertolt Brecht, « Le théâtre, une institution sportive », in *Ecrits sur le théâtre*, édition dirigée par Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000, pp. 45-48.
[638] « … pour ce journal », *Cité-Panorama*, *op. cit.*
[639] *Ibidem*.
[640] *Ibidem*.
[641] *Ibidem*.

formé mais aussi se fasse lui-même promoteur du partage de la culture – théâtrale – qui a lieu au Théâtre de la Cité.

Enfin, Planchon conclue son article affirmant que « [l]e théâtre doit devenir le privilège du plus grand nombre ». Voici condensée et affirmée dans quelques mots la double nature de l'ambition artistique de Planchon telle que nous l'avons dégagée en relation avec les ambitions du ministère de Malraux : proposer une forme esthétique autant innovante que capable d'élargir l'audience du public théâtral via un répertoire « classique ». Dans cette dernière phrase, en effet, Planchon semble anticiper, à sa guise, tant le contenu du décret de naissance du ministère des Affaires culturelles, déjà évoqué, que la célèbre formule de Vitez « un théâtre élitaire pour tous » prononcée bien des années plus tard. Même si, comme nous le verrons plus loin, Vitez deviendra un rédacteur de la nouvelle version de *Cité-Panorama*[642] et donc une continuité entre ces deux affirmations pourraient tout de même être dégagée, nulle analogie n'est possible entre la réalité du Théâtre national de Chaillot en 1981 et celle de Villeurbanne en 1959. Le privilège dont parle Planchon est en effet à lire dans un contexte où pour les membres politisés de la classe ouvrière l'appropriation des moyens culturels représente une nécessité, voire une ambition révolutionnaire. Tandis que, dans le même temps, pour les représentants avancés de la classe bourgeoise, la redistribution du capital culturel est un devoir moral en faveur des classes subalternes pour promouvoir une émancipation dont le système libéral peut, de surcroît, tirer profit – outre qu'une possibilité de partager la Culture de la Nation avec le plus grand nombre tout en défiant la gauche sur son propre terrain.

En somme, à son échelle, *Cité-Panorama* est le fils de ce contexte et des enjeux des subjectivités qui le composent. Un autre élément pourrait néanmoins être évoqué pour mener une recherche plus approfondie sur la nature de cette publication. Dès le numéro 6 d'octobre 1959, numéro de « rentrée » donc, dans un éditorial signé par la rédaction de *Cité-Panorama* – ou bien par son rédacteur en chef Boëglin –, on annonce que le journal fait peau neuve. Ici, la rédaction avoue que les premiers numéros étaient « presque exclusivement consacrés à présenter les réalisations du Théâtre de la Cité[643] », ce qui aurait engendré des accusations d'élitisme auxquels il faut répondre. Toutefois, dès que, comme annoncé dans le numéro 5, le journal commence à élargir son bassin de lecteurs, *Cité-Panorama* doit faire face à des besoins plus vastes à la suite des « nouveaux liens » qu'il doit tisser. Le journal annonce, alors, qu'il intensifiera sa rubrique « Des Alpes à la Vallée du Rhône » pour relayer les expériences culturelles d'autres réalités de sa province. Nous

[642] *Cf. infra III.4 « Cité-Panorama, deuxième version ».*
[643] « Créer des liens nouveaux », *Cité-Panorama*, numéro 6, octobre 1959.

constatons en outre qu'une place plus importante, dès ce numéro et le suivant, le 7, est faite au cinéma avec la rubrique « Le cinéma vu d'ici ». *Cité-Panorama* semble donc vouloir élargir son réseau et son domaine d'intérêts afin de renforcer son œuvre de partage de la culture et de formation du public. C'est pourquoi des présentations des œuvres de Resnais, Lizzani, Vadim et Bergman trouvent leur place dans cette publication à côté des « brèves » au sujet des spectacles réalisés en province et des activités des jeunes compagnies de la région Rhône-Alpes.

Enfin, s'il est vrai que l'art du théâtre a été expliqué au public des lecteurs presqu'uniquement via les analyses ou la défense des œuvres de Planchon, de la même manière ces articles semblent composer, parfois, des petits traités sur la dramaturgie, la mise en scène et la conception du théâtre dans la société. Il n'est peut-être pas à exclure, donc, que *Cité-Panorama* soit une « arme[644] » par laquelle diffuser une conception du théâtre en tant qu'art et domaine d'étude autonomes telle qu'elle commence à naître à la Sorbonne, aussi bien que dans les écrits des rédacteurs de *Théâtre populaire*, en ces années. Il est alors à remarquer la tentative de collaboration de Dort à cette publication, sollicitée par Boëglin depuis l'été 1960[645] et poursuivie par l'envoi de « papiers[646] » au sujet de Brecht et du Piccolo Teatro de Milan et des photos des réalisations de Giorgio Strehler en octobre[647]. La contribution d'un critique de cette importance avec un sujet international pourrait être lu en tant que signe de la volonté de faire devenir *Cité-Panorama* une revue culturelle spécialisée dans le théâtre, proche des plus importantes revues parisiennes, en province.

Voilà que, sans perdre leur valeur de propagande, d'une part, les premiers articles de ce journal pourraient être lus aussi comme des tentatives d'introduire en province une nouvelle culture théâtrale. D'autre part, cette trace des échanges avec Dort serait le symptôme de la nature protéiforme de l'« arme » *Cité-Panorama*[648]. Au sujet de cette publication, dans tous les cas, il y a uniquement une certitude, à savoir que « *Cité Panorama* ne s[e] relèvera pas[649] » de la perte de

[644] Roger Planchon, « Ce journal est une arme », *Cité-Panorama*, numéro 7, novembre 1959.
[645]BnF, ASP, fonds Planchon, « Courrier JMB 1960 », lettre de Boëglin à Bernard Dort du 30 août 1960, 4-COL-112 (1511).
[646] *Ibidem*.
[647] *Ibidem*. Lettre de Boeglin à Dort du 3 octobre 1960.
[648] Cette collaboration semble pourtant ne pas se concrétiser. Pour le numéro 10 d'octobre 1960, le rédacteur en chef semble obligé à consacrer en hâte au « Groupe octobre » et à Prévert un article très élogieux. Cet article, alors, n'est pas seulement le fruit du militantisme de Boëglin (souligné, à juste titre, par Faivre : « La tentation est patente chez Jean-Marie Boëglin, le rédacteur en chef, d'en faire un organe plus militant : quasiment la moitié du numéro 10 (trois pages et demie sur huit) est consacrée à un dossier très laudateur sur Prévert et le groupe Octobre, ce qui suscite l'ire du président du CICLV, qui exige que dorénavant les articles soient soumis à l'association avant publication. » « Cité Panorama (1959-1970). Diffuser la culture et contribuer à la mobilisation », op. cit., p. 93). Boëglin semble en effet aussi obligé à faire recours à un sujet qu'il connaît bien pour combler un manque dans la publication, sans oublier que cet article est exemplaire des sujets d'histoire du théâtre que l'on veut faire découvrir aux lecteurs. De la même manière, les articles consacrés à Brecht ou à la *Bonne Âme* servent le directeur du Berliner Ensemble, le metteur en scène du Théâtre de la Cité aussi bien que la nouvelle conception du théâtre que, via le premier, le second cherche à expérimenter.
[649] *Ibidem*.

son rédacteur en chef, Jean-Marie Boëglin, contraint à s'exiler[650], pour fuir une condamnation pour avoir soutenu activement un réseau lié au FLN. S'il nous faudra attendre la nouvelle version de ce journal pour parler à nouveau d'un organe de presse du Théâtre de la Cité, nous pouvons émettre l'hypothèse que cette première version de *Cité-Panorama* n'est pas liée à son théâtre uniquement en raison de ses difficultés, mais également au regard du courant de renouveau culturel dans lequel la troupe de Planchon s'inscrit et qu'elle tente d'alimenter à Villeurbanne.

II.2.2 Des *Trois Mousquetaires* à l'*Édouard II*, en passant par *Les Âmes mortes* : avec Brecht au-delà du « brechtisme »

Les Trois Mousquetaires *: un burlesque collectif*

Les Trois Mousquetaires est une pièce que le Théâtre de la Cité crée à Villeurbanne le 12 mai 1958. Pourquoi parler de cette pièce et surtout en parler maintenant ? Cette entorse à l'ordre chronologique avec lequel nous avons construit notre discours sur Planchon apparaît justifiée à bien des égards. En premier lieu, si *Les Trois Mousquetaires* semble une pièce mineure dans le répertoire du Théâtre de la Cité, elle a, en revanche, une importance non négligeable pour la compagnie et sera maintes fois reprise jusqu'en juillet 1968[651]. En deuxième lieu, ce spectacle, qui a un lien sûr avec les pièces burlesques présentés au Théâtre de la Comédie tels *Rocambole* ou *Cartouche*[652], devient au Théâtre de la Cité une occasion pour expérimenter les possibilités de l'écriture scénique telle que Planchon la conçoit. En troisième lieu, cette adaptation du roman d'Alexandre Dumas est à mettre en relation avec la création des *Âmes mortes* et d'*Édouard II*, car Planchon fait évoluer sa *praxis* aussi via ces trois adaptations. Avec ces œuvres scéniques, à des degrés et avec des résultats divers, Planchon semble précisément mettre à l'épreuve la capacité de sa troupe à intervenir sur une dramaturgie préalable (celle d'Adamov pour *Les Âmes mortes*) ou à élaborer une dramaturgie originelle, à même le plateau et collectivement, à partir de *fabulae* préétablies (*Les Trois Mousquetaires* et *Édouard II*). Ces trois spectacles semblent permettre, donc, de vérifier la spécificité du travail de Planchon et de sa troupe en relation avec, mais aussi

[650] D'abord en Suisse et puis en Algérie, avec un passage à Milan auprès de Paolo Grassi selon son propre récit posthume déjà mentionné dans la partie précédente, *cf. infra* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.
[651] Les dernières représentations de cette pièce auront lieu à New York, du 25 juin au 12 juillet 1968, lors de la tournée du Théâtre de la Cité aux États-Unis.
[652] Michel Bataillon met bien en évidence cet aspect des *Trois mousquetaires* (*cf. Un défi en province, op. cit.*, p. 35).

au-delà de, la théorie cohérente du théâtre épique dont Barthes et Dort sont désormais devenus les porte-paroles en France via la revue *Théâtre populaire*.

Cela étant dit, nul ne pourrait nier que *Les Trois Mousquetaires* naissent pour des exigences bien contextuelles. Bataillon dit clairement que Gagnaire, qui en 1958 vient « apporter douze millions[653] » de francs à la compagnie, « est convaincu que Dumas est préférable à Brecht et lui évitera de subir les assauts de ses conseillers municipaux méfiants[654] ». Le répertoire innovant et les recherches scéniques que Planchon veut mener doivent, malgré tout, se soumettre au contexte délicat que vit son théâtre, cette adaptation devenant ainsi un bon compromis pour tout à la fois rassurer les élus et divertir le public. En plus, cette pièce, déjà inscrite dans le dossier de candidature à Villeurbanne et dans les questionnaires[655] donnés au public, représente une bonne occasion pour la troupe de se maintenir active avec une œuvre conçue sous les modalités de la farce. La première, ambitieuse, manche de *Henry IV* semble expliquer le choix de Planchon d'un second travail plus léger – du moins en apparence – et avec lequel la troupe peut elle-même s'amuser, resserrer le lien avec son public et multiplier les recettes.

Or, nous savons déjà que cette œuvre deviendra une pièce centrale dans le répertoire de la compagnie, et cela probablement parce que *Les Trois Mousquetaires* se fonde sur une structure farcesque et parodique qui la rend somme toute également ambitieuse. « Il est permis de violer l'Histoire, à condition de lui faire un enfant », a affirmé Alexandre Dumas, et voilà que le Théâtre de la Cité s'applique à déconstruire la structure sérieuse, même grave, du roman historique de Dumas en abaissant au niveau du quotidien toute situation.

> Complots, machinations, guet-apens, trahisons…, comme chez Shakespeare, on étripe, on assomme, on torture, on tue : un tourbillon de catastrophes et de triomphes. Un cauchemar sur fond rouge, rouge comme l'est le décor de J.-L.-J. Bertin, dont les costumes sortent tout droit des peintures et dessins d'époque […]. Le grain de sable du quotidien vient désaccorder ce grand orchestre de l'épopée romantique[656].

Le résultat de cette opération vise tout d'abord la mise en situation comique des tirades romantiques de Dumas autant que la mise en ridicule des personnages nobles qui peuplent cette pièce. Richelieu se prépare un œuf sur le plat tandis qu'il tisse ses complots, Milord de Buckingham prononce une déclaration d'amour à la reine tout en faisant le ménage, le Monsieur de Tréville est à la recherche de ses pantoufles alors qu'il devrait recevoir d'Artagnan[657] : voici

---

653 *Ibidem*.
654 *Ibidem*.
655 *Renvoyer aux résultats de ces questionnaires dans une note plus haut (Ier chapitre de cette IIème partie).*
656 *Ibidem*, p. 36.
657 *Cf.* Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, mai 1958. Cité par Bataillon (*ibidem*) et conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Réception presse – Création à Villeurbanne », 4-COL-112 (130,14).

des exemples des jeux de scène qui brisent le statut héroïque des personnages, déclenchent une farandole de gags et de scénettes où la fable de Dumas se mue en un divertissement contemporain et profane. Et à cet égard, Bataillon n'a pas tort de rappeler que le lendemain de la première de cette pièce, le 13 mai 1958, « les « généraux félons » Massu et Salan rompent avec la légalité républicaine et entraînent la France au galop vers la guerre civile[658] ». Si *Henry IV* a permis de montrer une voie pour critiquer l'Histoire à la faveur des luttes présentes, avec *Les Trois Mousquetaires* la farce et la parodie peuvent aider à libérer une force joyeuse dans le contexte dramatique de la guerre d'Algérie qui risque de dégénérer en guerre civile en France.

Si l'Histoire, ses protagonistes et les idéaux propres au romantisme de Dumas sont l'objet de la farce, la parodie est très présente ailleurs. En effet, bien que cette pièce évolue constamment au grès de nombreuses reprises[659], dès sa création elle se présente comme une parodie du théâtre et des styles théâtraux. Dans un document de présentation de la pièce de 1963, nous pouvons lire cette description de la pièce qui, sur bien de points, respecte la structure de l'œuvre telle qu'elle est jugée par la presse lors de sa création et de la tournée parisienne en automne 1959 :

> *Les Trois Mousquetaires* 1963 sont enlevés à un train d'enfer, au siècle de la vitesse, à l'âge du cinéma. On a dit que cette adaptation faisait des *Trois Mousquetaires* un « western en cinémascope » que Dumas eût aimé. Entre deux éclats de rire, la pièce remet sur leurs pieds quelques grands personnages offrant de l'Histoire par le petit bout de la lorgnette, une image assez démystificatrice. […] Il y a aussi quelques essais d'écriture scénique. Ainsi le moment Barrault (une scène du *Soulier de Satin*), le moment Vilar (l'enterrement), le moment Brecht (la reconstitution de l'arrestation de Mme Bonacieux), le moment d'Opéra Chinois, (la traversée de la Manche), le moment Ionesco, sans oublier le moment « maison »[660].

Tout d'abord, dans cette description est mise en avant la charge *profanatoire*[661] d'une œuvre scénique qui a su remettre « sur leurs pieds » Richelieu, Dumas et l'*aura* qui les entoure. Ensuite, c'est le jeu scénique composé de rappels, formellement parodiques, à des styles de jeu ou à des *praxis* théâtrales, qui est mis en valeur. Cette pièce – peut-être annonciatrice de ce que sera en partie *La Mise en pièce du Cid* en 1968[662] – est donc explicitement revendiquée en tant qu'expérimentation d'écritures scéniques diverses.

Même si nous ne connaissons pas l'identité de l'auteur de cette description, trouvée à l'intérieur d'une masse de document d'ordre prioritairement administratif, cette citation décrit efficacement

[658] Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit*., p. 36.
[659] Les reprises du spectacle sont décrites par Bataillon au fil de ses volumes. Nous ne suivrons pas, en revanche, le fil des transformations de cette pièce. Un travail de reconstruction de ce genre serait cependant possible en traversant la totalité des documents liés à cette pièce présents dans le fonds Planchon, en particulier les versions du texte et les rares notes de mise en scène ici présentes.
[660] BnF, ASP, fonds Planchon, « Ronéo 1961-1963. Volume I », 4-COL-112 (1422).
[661] Dans le texte on emploie le terme de *démystification*, très important en ces années où l'intelligentsia européenne est influencée par la culture marxiste, mais qui ne rend pas, à notre avis, la spécificité formelle du travail de Planchon.
[662] *Cf. infra* « III.9 Autour du mois de mai 1968 - La Mise en pièce […] du Cid : la puissance satyrique d'un *auctor* du théâtre ».

la nature de ce spectacle. Planchon compose cette œuvre pour des raisons bien pragmatiques et il arrive toutefois à structurer une œuvre complexe, officiellement signée par lui et par Claude Lochy, en réalité également fruit de la collaboration de toute la troupe[663]. En ce sens, elle est en lien avec le nouveau processus de création que Planchon découvre grâce à Brecht, lui-même objet de la parodie à l'instar de Vilar et de Barrault, et non pas un « divertissement » sans importance.

La presse est, dès octobre-décembre 1959, unanime à reconnaître la qualité de cette pièce, amusante, légère et, tout de même, d'un formalisme subtil frôlant l'intellectualisme. Marcabru est à ce sujet le premier témoin de la réaction que provoque cet essai de mise en scène. Ainsi, pour souligner l'habileté de Planchon, ce critique analyse un passage de cette pièce :

> Pour en arriver à cette aisance, à cette mobilité, Roger Planchon fait appel au théâtre chinois : dans l'extrême dépouillement des décors certains personnages, certains objets prennent une valeur symbolique. Un homme est une armée, un bâton est un cheval, un drapeau bleu agité la mer. Et ce qui est remarquable, c'est que ces emprunts n'apparaissent jamais comme des artifices, soutiennent l'action sans que le public soit même sensible à la substitution qu'ils imposent. La réussite est totale[664].

Ce témoignage est pour nous central puisqu'il nous dit immédiatement la densité de cette œuvre : le style de l'Opéra de Pékin[665] expérimenté par Planchon montre la complexité scénique du jeu réalisé par la troupe. De plus, nous pouvons également considérer cette « citation », ou cet essai, une manière pour approfondir le théâtre épique de Brecht, lui aussi parodié à la faveur du public et du metteur en scène. C'est en effet aussi grâce à Brecht que des passionnés occidentaux de théâtre peuvent entrer pour leur première fois en contact avec l'art du théâtre chinois et, en particulier, l'art de l'acteur Mei Lanfang[666]. En Russie, Brecht prend contact avec ce style de jeu et en décrit la spécificité en relation avec le théâtre occidental afin de définir la nature d'un théâtre et d'un jeu épiques. Planchon n'ignore peut-être pas cette influence philologique lorsque, à sa guise, il reprend les procédés de l'Opéra chinois pour construire son « western historique » et, en cette occurrence, satyrique.

---

[663] En ce sens, la succession des versions de cette pièce est un des signes les plus évidents de la structure ouverte, en partie à canevas, de cette œuvre scénique.

[664] Pierre Marcabru, *Arts*, « Une farce en liberté », novembre 1959, BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse concernant les représentations à Paris, théâtre de l'Ambigu, octobre-décembre 1959 », 4-COL-112 (130,17).

[665] Découvert en France grâce au Théâtre des Nations de la saison 1958-1959 en ces mêmes années de découverte brechtienne (*cf.* Jean Jacquot (dir.), *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959), Journées d'études de Royaumont, 28 mai-1er juin 1959*, Paris, Éditions du CNRS, 1961).

[666] Mais d'abord grâce à une tournée aux USA en 1930, puis au cours d'une autre mémorable tournée en Russie en 1935, ce sont des artistes tels Chaplin, Stanislavski, Meyerhold ou Eisenstein qui découvrent l'art du *Nouveau théâtre des formes anciennes* dirigé par Mei Lanfang. Ceci dit, il ne reste pour autant moins vrai que « [p]our Brecht la découverte est radicale. Ce voyage à Moscou va lui révéler un art inconnu et, par ailleurs, va lui permettre de découvrir Chklovski et sa théorie de l'*ostranienij effekt*, de l'étrangéisation. À la suite de cette double rencontre le terme de *Verfremdungseffekt* va apparaître tout d'abord dans un texte rédigé à propos de *Têtes rondes et têtes pointues* et ensuite dans la célèbre étude *Effets de la distanciation dans l'art du comédien chinois* publiée à Londres par la revue *Life and Letters* (hiver 1936). La même étude, revue et augmentée, sera plus tard inscrite dans son œuvre-programme l'*Achat du cuivre*. » (Georges Banu, « Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale », *Jeu*, n° 49, 1988, p. 95).

> Cet art dramatique arrache les choses quotidiennes à la sphère des choses qui vont de soi [affirme Brecht en commentant les performances auxquelles il a assisté à Moscou]. Une jeune fille nous est montrée en train de mener une barque. C'est la fille d'un pêcheur. Debout, l'artiste dirige sa barque absente avec une petite rame qui lui arrive à peine aux genoux. […] Ma foi, c'est ainsi qu'on dirige une barque. Mais ce voyage apparaît comme un fait historique, il semble avoir été chanté d'innombrables fois, c'est un voyage inaccoutumé dont tout le monde connaît les péripéties[667].

Les voyages des trois Mousquetaires ont été, eux aussi, chantés d'innombrables fois et, à l'instar du voyage de la fille du pêcheur, le public français est très habitué à cette péripétie exceptionnelle. La chevauchée comique et satyrique du Théâtre de la Cité se fait à partir de techniques très similaires à celles de l'art chinois analysées sous la loupe de Brecht, mais ce spectacle ramène le fait historique au fait quotidien, puis le transforme en imagerie hilarante, en jeu pur. Dans le même temps, voilà que c'est le pouvoir et la légitimité créatrice du plateau qui est en question dans cette pièce, dont la légèreté naît d'une recherche formelle sophistiquée, cependant libre au point de construire une satire scénique où le style du « maître » allemand peut lui aussi devenir parodie.

C'est précisément ce dont s'aperçoit Paul Morelle, admirateur de la création de la compagnie, regrettant toutefois que l'« humour indéniable[668] » de Planchon « n'en est pas moins, dans ce spectacle, un humour au second degré, un humour d'érudit, s'exerçant à partir d'une création existante et à l'aide de références à des œuvres non moins existantes[669] ». Si Morelle est, à l'instar de la grande majorité des critiques parisiens en 1959, enthousiaste de la réussite de ce « divertissement », les jugements les plus durs arrivent de deux critiques qui militent dans deux camps opposés : Jean-Jacques Gautier et Roland Barthes.

Le critique du *Figaro*, infatigable défenseur de la tradition et du rôle traditionnel de la critique dramatique, écrit :

> Il y a dans tout cela une grande dépense d'esprit… Hélas ! à côté du meilleur, existe aussi le pire. Le pire, c'est une débauche de plaisanteries d'un goût douteux. Souvent de mauvais goût. Parfois d'un goût exécrable. [Planchon] veut avoir la grande foule, la grosse foule. D'où les clins d'œil faciles, d'où la démagogie, d'où les concessions inacceptables. Je ne citerai que deux exemples : les pauvres blagues anticléricales et les lourdes allusions au Maréchal de France. Mais il y en a cent autres… Que des vulgarités[670] !

À ce jugement fait écho celui de l'intellectuel qui le premier œuvre pour que naisse une critique dramatique nouvelle, totale, à savoir consciente de la nécessité de critiquer avec les formes de l'œuvre sa structure, donc son idéologie. Barthes écrit :

---

[667] Bertolt Brecht, « Sur le théâtre chinois (1935) », in *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 39. *Cf.* aussi le chapitre « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », *op. cit.*, p. 48-59.
[668] Paul Morelle, *Libération*, 9 novembre 1959, in BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse concernant les représentations à Paris, théâtre de l'Ambigu, octobre-décembre 1959 », 4-COL-112 (130,17).
[669] *Ibidem*.
[670] Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 10 novembre 1959, BnF, ASP, fonds Planchon, *op. cit.*, 4-COL-112 (130,17).

> Naturellement, le rire de Planchon est intelligent ; du moins il donne au spectateur la certitude de l'être, par le plus sûr des procédés : la parodie ; en distribuant, dans un rythme rapide (et formellement excellent), ses caricatures à droite, à gauche, en égratignant pour tout le monde sans marquer personne, Planchon exécute une sorte d'étude transcendantale de mise en scène, mais il ne communique presque *rien* […]. Ce qu'on demande ? Qu'un tel exercice signifie quelque chose […]. Il est impensable qu'un homme comme Planchon se laisse prendre à la fausse alternative de tous les théâtres douteux : distraire *ou* penser. Les deux ensemble, si possible, mon cher Planchon[671].

Les deux visions militantes de Gautier et de Barthes, en tout opposées, se rejoignent sur la critique de la démagogie inhérente à l'opération de Planchon, les deux condamnant le formalisme du Théâtre de la Cité et leurs buts, jugés comme commerciaux ou en tous cas indéfendables. L'intérêt de cette comparaison réside, en ce sens, dans le fait que ces deux critiques disent le rejet profond, parfois brutal aussi bien dans le texte de Gautier que dans celui de Barthes, du jeu satyrique et hautement formel proposé par Planchon. Pour les deux critiques, force est de néanmoins élogier le savoir-faire de ce metteur en scène, pour le conseiller (Gautier) ou pour le recadrer comme l'on ferait avec un écolier très doué, aimé certes, mais trop turbulent (Barthes)[672].

La comparaison doit cependant s'arrêter ici, car la lecture de Barthes touche le cœur du spectacle du Théâtre de la Cité, même si c'est pour en condamner la structure profonde, jugée au travers de paramètres rigides, voire dogmatiques. En début de son article, Barthes écrit :

> Avec ses *Trois Mousquetaires* (car ils sont bien à lui), Planchon a dû éprouver le même contentement que Racine devant sa *Bérénice* : avoir fait quelque chose avec *rien*. La comparaison est intentionnelle : il est impossible de ne pas voir, dans ces *Trois Mousquetaires* de Planchon, la tentation de se débarrasser des contraintes de l'argument en confondant l'auteur et l'homme de théâtre en un seule rôle, ou plutôt en établissant entre eux un échange astucieux que la réalité, hélas, (a dû penser Planchon), ne réalise pas souvent : Planchon I (l'auteur) trouve en Planchon II (le metteur en scène) un collaborateur efficace, armé d'un langage théâtral déjà prestigieux ; et Planchon II (c'est-à-dire jusqu'à présent le vrai, le seul Planchon) trouve enfin en Planchon I un auteur docile, toujours prêt à remanier son texte, dépourvu par miracle de toute vanité créatrice, de tout « message », en un mot l'auteur idéal, l'auteur *sans texte*[673].

La rigidité de Barthes n'arrive pas à cacher la profondeur analytique de son jugement, ce commentaire devenant même la plus juste description de l'intérêt de l'étude du parcours artistique de Planchon et même une préfiguration de l'évolution de celui-ci. Barthes dit toute l'importance de cette œuvre, sans doute encore naïve, mais qui lui permet de reconnaître, chez Planchon, la possibilité embryonnaire de se défaire de l'« argument » donné par l'auteur à la recherche non plus d'un « réalisme critique » justifié par une théorie structurée, mais bien d'une *auctorialité* non plus concrétisée en un texte prédéterminé. C'est une interprétation possible de la nature de cet « auteur

[671] Roland Barthes, « Les Trois Mousquetaires », *Théâtre populaire*, n° 36, 4e trim. 1959, repris in *Itinéraire de Roger Planchon*, Paris, collection « Travaux » 5, L'Arche éditeur, 1970, p. 56-58.
[672] Au sujet des remarques très nettes de Barthes, il importe souligner que les recherches de Marco Consolini montrent qu'en 1959, Barthes commencent à perdre d'intérêt vers le théâtre comme un moyen d'émancipation intellectuelle et matérielle majeur.
[673] *Ibidem*, p. 55.

sans texte » que Planchon aurait, pour Barthes, cherché via cette opération parodique. Que Barthes affirme, à la suite de cette analyse, qu'il n'est pas ainsi que l'on peut raisonnablement liquider la problématique de l'auteur au théâtre signifie que Barthes a reconnu dans ce spectacle la possibilité de toucher cette même problématique. Cet article est, en premier lieu, la première trace de la condamnation de Barthes et de Dort de la nature de l'écriture scénique de Planchon qui, nous le verrons plus loin, essaie de développer des « essais d'écriture scénique » – plus ou moins *transcendantaux* – où les formes scéniques peuvent elles-mêmes donner corps à l'œuvre. Bien sûr, c'est le manque de tout « message » qui est ici en question, ainsi que la nature contextuelle de cette parodie, qui a malgré tout la force de montrer que dans la *praxis* de Planchon auteur et homme de théâtre peuvent se confondre – comme Barthes l'avoue avec terreur et clairvoyance.

La perspicacité de Barthes ne permet pas, dans tous les cas, d'anticiper des arguments qui doivent émerger au fil de notre étude. *Les Trois Mousquetaires* est d'ailleurs une œuvre dont seulement Barthes peut dénicher la spécificité et la force, mais elle demeure une élaboration collective, dans laquelle Planchon est responsable prioritairement du montage final. Cette opération est pourtant proche d'opérations dans lesquelles la responsabilité finale de Planchon est aussi bien, voire davantage, évidente et décisive. C'est le cas des *Âmes mortes* et encore plus d'*Édouard II* qui, œuvres plus ambitieuses d'un point de vue intellectuel, sont à l'instar des *Trois Mousquetaires* exemplaires des chemins que la *praxis* de Planchon pourrait entreprendre.

Les Âmes mortes, de la double adaptation

Le discours critique de Planchon nous l'avons défini, grâce à Barthes, un langage second puisqu'il peut intervenir à la suite de et sur un langage premier avec lequel il établit un rapport étroit mais non plus hiérarchiquement subordonné. Toujours Barthes nous permet de dénicher dans la *praxis* de ce metteur en scène aussi la possibilité, anarchique, de produire elle-même un discours premier, bien que parodique. Le manque de profondeur analytique dont Barthes accuse *Les Trois Mousquetaires* n'arrive pas à couvrir la spécificité de cette pièce. Si cette œuvre peut paraître « démagogique », comme le dit Gautier et Barthes le réaffirme, cela est dû à la nature profondément satyrique de cette œuvre et au contexte de nécessité dans lequel elle a été produite. Ce divertissement est certes imaginé pour « distraire », mais sans doute ce jeu formel et irrévérent révèle l'ambition du metteur en scène et les possibilités de sa troupe, capable de construire une œuvre subtilement méta-théâtrale alors même qu'elle doit monter une pièce « légère ».

Or, le mode d'œuvrer de la troupe du Théâtre de la Cité, qui produit un langage second comme nous l'avons vu avec les premières œuvres classiques mises en scène par Planchon, se nourrit sans

doute d'une expérience grâce à laquelle, comme le dit Barthes, Planchon réussit à construire « quelque chose avec *rien* ». De ce point de vue, *Les Trois Mousquetaires* n'est pas une exception qui ou écarte Planchon et sa troupe de leur *vrai* parcours. Au contraire, les recherches dramaturgiques entamées avec *Henry IV* et l'étude du théâtre épique permettent d'expliquer comment le Théâtre de la Cité peut réaliser un divertissement pour tout public mais se faisant aussi le réflexe ironique des styles de théâtre qu'il analyse ou bien qu'il *copie*. Et, en retour, la troupe villeurbannaise peut découvrir la possibilité d'intervenir sur les dramaturgies de Molière et de Marivaux grâce à l'expérience cumulée avec une œuvre scénique telle que *Les Trois Mousquetaires*. De plus, les mises en scène de Planchon peuvent se structurer selon un schéma rhétorique précis, ne renvoyant ni au monde où la pièce a été écrite, ni au monde où le public est plongé. Le cas du « nez » dans *Les Âmes mortes* semble autoriser une telle hypothèse.

Avec cette représentation, Planchon et sa troupe œuvrent afin de restituer scéniquement, mais librement, l'adaptation d'Arthur Adamov du roman de Gogol. La création, le 12 février 1960 à Villeurbanne, des *Âmes mortes* marque donc un nouveau chapitre de la relation entre ces deux hommes de théâtre. Hélas, cette représentation engendre une rupture de leurs rapports à cause de l'« usage » que Planchon fait de l'adaptation d'Adamov, originairement destinée à Jean Vilar. En effet, avec cette pièce Adamov propose un autre essai de dramaturgie épique et politique, très soutenu par *Théâtre populaire*, dans lequel l'intrigue du roman devient la structure d'une pièce où l'inanité d'un système historique d'exploitation est exposée.

C'est, par ailleurs, un aspect bien compris par Planchon, qui le met en avant dans les notes qu'il rédige pour le numéro 2 du *Théâtre dans la Cité*[674]. Toutefois, profondément convaincu de devoir s'appliquer à trouver pour soi-même et ses confrères un jeu « caricatural », Planchon affirme que cette dramaturgie le pousse par conséquent à trouver « une nouvelle technique » de jeu et affirme qu'il « est d'ailleurs bon que chaque œuvre nouvelle suscite une nouvelle écriture scénique[675] ». Affirmation en apparente contradiction avec celles précédemment citées portant, *a contrario*, sur l'évolution d'une écriture scénique en relation à une écriture dramatique historiquement déjà située. Planchon, n'avait-il pas affirmé que face à une écriture dramatique contemporaine, l'écriture scénique ne peut que la suivre, se réduisant à une sorte de *degré zéro* ? En réalité, aucune incongruence, car avec cette œuvre Adamov veut impulser une modalité théâtrale nouvelle, épique et dialectique, à laquelle le metteur en scène veut contribuer sans pour autant renoncer à ses recherches. Sur un plan pragmatique, la caricature dialectique composée par Adamov nécessite un

[674] Roger Planchon, « L'adaptation », *Le Travail au théâtre de la Cité*, n° 2, Paris, L'Arche, 1960, p. 1-7.
[675] *Ibidem*, p. 7.

style de jeu qui est nouveau pour la troupe[676] ; sur le plan du renouvellement de l'art du théâtre, *Les Âmes mortes* est l'une des étapes imaginées par Adamov pour réformer l'art du théâtre dans le sillage de Brecht.

Planchon, ensuite, s'inspire de Sartre pour défendre son travail, en le citant : « [U]ne technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là[677] ». Citation à laquelle il fait suivre sa déclaration : « Notre tâche à nous consiste, après avoir apprécié celle-là, à tenter de dégager celle-ci, car la technique théâtrale comporte deux éléments : d'une part, le texte, d'autre part, l'écriture scénique[678]. » Proche de la posture du critique matérialiste décrite par Sartre, Planchon renverse pourtant les termes du discours car il est, d'abord, un metteur en scène qui doit composer une œuvre afin d'engager un dialogue avec un public à travers la matérialité du plateau. Avec cette proposition, il semble presque revendiquer la liberté de la traduction sur scène de l'univers construit par l'auteur-adaptateur, en affirmant le propre de son travail scénique au regard de la création littéraire.

Pour lui, cette pièce est une caricature, la structure de tout le spectacle étant bâtie sur ce postulat. Plus précisément, c'est « le style de jeu des *Âmes mortes* [qui] est caricatural[679] », il l'expérimente avec ses acteurs et le décrit ainsi :

> Notre jeu peut s'inspirer de cette proposition : une description en surface, rendue par un grand nombre de gestes quotidiens, typiques et caricaturaux […]. Je suis en train, semble-t-il, de décrire un jeu parodique. Mais la parodie renvoie toujours à une forme artistique connue : parodie du mélodrame, de la tragédie, du « western », du film d'épouvante, etc. Ici, notre jeu doit être parodique, mais c'est un jeu parodique qui ne parodie rien[680].

Revient, ici, la question de la parodie comme clef d'interprétation, cette fois sous la forme d'un style qui peut, ironiquement, signifier la vacuité d'un monde et des personnages qui le font vivre, ces derniers étant obligés dans des rôles sociaux qui cachent leurs réels intérêts de classe. Dans les mots de Planchon, cependant, la caricature est une nouvelle technique mise au service d'une mise en scène bien plus métaphysique que matérialiste, et cela aussi parce que Planchon lui-même renvoie à l'univers de Gogol et à la réception de cette œuvre en particulier[681], au-delà du travail déjà accompli par l'adaptateur Adamov.

---

[676] Planchon déclare même qu'il faudrait revoir certaines scènes de *Henry IV* au vu des découvertes faites grâce au travail sur l'adaptation d'Adamov, (*cf. ibidem*).
[677] Jean-Paul Sartre, « À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 66, cité par Planchon in Roger Planchon, « L'adaptation », *Le Travail au théâtre de la Cité*, n ° 2, *op. cit.*, p. 7..
[678] *Ibidem*.
[679] *Ibidem*.
[680] *Ibidem*.
[681] « Il semble que l'art de Gogol, dans la présentation de ses personnages, repose sur la technique suivante […] : les personnages sont comiques, la description étant faite en surface, et si l'on gratte cette surface on trouve la « parcelle de vie morte » qui effrayait tant Gogol, et qui fit dire à Pouchkine : « Dieu, que notre Russie est triste ! » (*Ibidem*).

En résumant, Planchon veut donc proposer une double adaptation : celle textuelle d'Adamov, qu'il doit respecter et, *à priori*, reproduire, aussi bien que sa propre adaptation scénique et de l'œuvre d'Adamov et de celle de Gogol, toujours sous-jacente et agissante pour ce metteur en scène. Revendiquer la difficulté de produire sa propre écriture scénique et, dans le même temps, la nécessité de la quête d'une « nouvelle technique » implique aussi la revendication de l'égalité du rôle du metteur en scène à l'égard de celui de l'adaptateur. Et pour restituer la structure imaginée par ce dernier, le Théâtre de la Cité arrive, pour la première fois, à utiliser directement le cinéma dans ses spectacles, tournant un court-métrage animé avec les dessins de René Allio[682] qui doit signifier l'immensité de la Russie. Le travail mené par l'adaptateur sur le roman de Gogol n'est pas moins ambitieux et mériterait d'être évalué dans toute sa valeur, comme l'avait remarqué Robert Abirached[683]. Dans les pages qui suivent, nous nous bornerons, en revanche, à signaler un seul élément par lequel Planchon caractérise les personnages de cette pièce et conditionne, par conséquent, le jeu des acteurs. Mais cet élément, n'étant pas signalé ni dans le texte, ni suggéré par Adamov, ni dégagé d'après une lecture historique de la fable, résulte être une superposition fruit de la volonté créatrice du metteur en scène et de sa troupe.

Les « âmes mortes » incarnées par la compagnie villeurbannaise ont toutes un nez postiche encombrant leur figure[684]. Ces nez, fabriqués par Jean Bouise qui joue le protagoniste du roman gogolien[685], se configurent comme un signe renvoyant à un « référent caché », non évident à l'écoute de la pièce, ni mentionné expressément par la mise en scène, mais compréhensible par le public qui regarde la pièce et décrypte les signes que l'écriture scénique de Planchon déploie sur le plateau. Impossible de ne pas reconnaître dans ce nez un renvoi au roman bref de Gogol *Le Nez*. Ce procédé, ce signifiant qui renvoie à une signification extérieure au contexte d'énonciation où

[682] Mais réalisé par « Jullien Mallier et Robert Bordenave (assistant d'Alain Resnais pour *Van Gogh* » (*ibidem*).

[683] « Arthur Adamov commence donc par réduire les *Âmes mortes* au schéma de leur intrigue : un nommé Tchitchikov a inventé de racheter des serfs morts avant que leur décès ne soit enregistré légalement ; pourvu ainsi d'un capital d'âmes encore vivantes au regard du cens, il pourra les exporter en Sibérie pour le défrichage des terres et se faire accorder une importante subvention. Mais il lui faut convaincre des propriétaires de consentir à cette vente scabreuse : le voici qui arrive dans une ville, à la manière du *Revizor*, et qui s'installe au centre de la chronique locale la vanité, la bassesse, la cupidité, la brutalité et la bêtise se déchaînent autour de lui, et la pièce est faite de la rumeur qui hésite puis grandit autour de Tchitchikov, des tractations de l'aventurier, de ses succès et de son mécompte final. C'est l'occasion pour Adamov de composer une saisissante et pittoresque galerie de personnages ; le dessin en est d'une fermeté et d'une précision remarquables : les uns après les autres, les tares et les vices d'une société sont mis en évidence ; l'auteur ne prêche pas, mais distribue une lumière ironique et glacée, se contentant ici et là de forcer l'éclairage pour aiguiller plus sûrement le spectateur. » (Robert Abirached, « Carnet de théâtre », *Études. Revue mensuelle fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus*, juin 1960, p. 405).

[684] « Nous avons souhaité, avec *Les Âmes mortes*, créer un dépaysement. Il s'agissait, non de donner aux personnages des visages « authentiquement russes » – notion qu'il est d'ailleurs difficile de définir –, mais de leur restituer le caractère typique qu'ils ont dans leur pays d'origine. […] À ce niveau de comique, il nous a semblé que nous devions donner aux personnages un aspect physique caricatural. Or, on sait que l'une des œuvres les plus significatives de Gogol s'intitule *Le Nez* ; nous avons vu là une voie toute tracée pour nos recherches. » (« Le Nez », *Le Travail au Théâtre de la Cité*, *op. cit.*, p. 26).

[685] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 96.

le signe est inséré, pourrait rappeler le procédé de l'allégorie : figure de style qui, tout en représentant un objet concret, animé ou non, renvoie à un concept autre et abstrait. Dans tous les cas, il s'agit de l'usage d'un objet postiche fabriqué par chaque acteur pour chaque rôle, selon les indications du metteur en scène qui l'impose à la troupe. Chaque acteur choisit son nez, lequel peut soit être hypertrophique soit être insignifiant à l'image du personnage qui le porte[686].

Ces nez renvoient, donc, aussi bien à la signification abstraite que le « nez » prend dans la nouvelle de Gogol, qu'à l'esprit des personnages que les acteurs s'emploient à caricaturer pour montrer toute la vacuité d'un monde social. Le public, présent en salle à la première de ce spectacle ou lors de la tournée au Théâtre de France la même année, se trouve à peu près dans la même condition d'Ivan Iakovlevitch qui, un matin comme les autres, découvre dans une miche de pain un nez ne lui appartenant pas. Mais le public du Théâtre de France devrait pouvoir savoir, quasi immédiatement, *à qui* appartient ce nez et quelle signification lui donner, car ce signe renvoie à un texte assez connu de Gogol, œuvre qui fait partie du patrimoine de connaissances plus ou moins collectives et plus ou moins partagées. En effet, comme *Les Âmes mortes* avaient fait l'objet de plusieurs rééditions dès la fin du XIX^{e} siècle, en devenant l'œuvre la plus connue et la plus lue de Gogol en France, ainsi *Le Nez* avait été publié une première fois en 1899[687], et une deuxième fois en 1950[688]. Planchon joue donc, et encore une fois, avec le public : il lui offre une figure de style à décrypter selon un schéma complexe puisque cette allégorie *de facto* multiplie ses significations au gré du travail de chaque comédien sur son rôle et portant son nez. En ce sens, l'utilisation du procédé de l'écriture scénique est en train de devenir plus libre et plus pénétrant, chez Planchon. En effet, il traverse le texte mis en scène, et, en puisant dans l'univers de l'auteur représenté, donne vie à une figure de style autonome. Cet *objet-signifiant* qui est le nez, de plus, se réfère non plus aux mots du texte représenté mais le dépasse en se référant à une autre nouvelle de Gogol.

Ainsi, c'est l'adaptation d'Adamov même qui est dépassée et le discours produit par l'écriture scénique n'est plus, au moins sur un point, second par rapport à un *langage-objet*. Il cherche à devenir un discours *premier* opérant, dans une parfaite indépendance, à côté du discours produit par l'écriture dramatique. Si notre lecture du procédé appliqué par Planchon sur cette œuvre est acceptable, alors nous sommes en train de nous confronter avec une évolution significative de la *praxis* de Planchon. Elle semble en effet suffisamment mûre pour dépasser ses limites et cela avec

[686] « […] nécessité de réaliser des visages insignifiants, de représenter caricaturalement des visages sans caractère ; de réaliser des visages « morts », en donnant au faux nez une vie artificielle qui suggère l'image de la mort ! » (« Le Nez », *Le Travail au Théâtre de la Cité, op. cit.*, p. 26).
[687] Nikolaï Gogol, *Contes et Nouvelles*, traduction de Henri Chirol, Paris, Ernest Flammarion, 1899.
[688] Dans une traduction de Bella Alexandrov et Henri Ghill, dans la revue *Parallèle*, numéro 50, 29 septembre – 6 octobre 1950. Les pages de cette revue ne sont pas numérotées dans la coupure de presse qui nous restitue cette traduction, *cf.* BnF, ASP, 8-RE-18159.

une œuvre contemporaine et d'une importance non négligeable dans le contexte de la traduction du théâtre épique de Brecht en France. Planchon effectue avec cette mise en scène non seulement un acte de *profanation*, mais il est proche d'accomplir un acte de dépassement de l'interdépendance au texte qui pour Lorenzo Mango définit l'écriture scénique de ce metteur en scène. Enfin, soulignons que cette opération de signification indépendante est réalisée au contact d'une œuvre d'un ami, avec qui Planchon semble partager une même vision de l'avenir du théâtre. Le metteur en scène pourrait donc se sentir libre de partager intégralement la « responsabilité » complète de la signification du spectacle – sans le risque, en somme, d'entrer en conflit avec l'auteur-adaptateur Adamov. Il sera désavoué, ou en tout cas l'intervention de Planchon et l'interprétation de toute la troupe ne respectent pas les attentes des rédacteurs de *Théâtre populaire* ni de l'adaptateur.

Guy Dumur condamne en effet cette mise en scène :

> Roger Planchon a cherché à multiplier son pouvoir d'action. Parti d'un texte linéaire, mais où tout est dit, parti d'une action centrale que le spectateur ne doit pas perdre de vue, il a multiplié les incidents, accumulé les détails qui finalement diluent l'histoire de Tchitchikov et de ses comparses. Du théâtre, Planchon est passé au spectacle avec tout ce que cela comporte de pure distraction […] sans plus se soucier d'une réalité qu'il avait pourtant voulu mettre en valeur[689].

Il a « dilué l'histoire », affirme Dumur, en critique attentif et rigoureux. Planchon a fait du *spectacle* « sans se soucier de la réalité », c'est-à-dire qu'il a accompli une action créatrice indépendante de celle imposée par le texte – fondé sur un réalisme historique solide. Dumur confirme et apporte un soutien à notre hypothèse, surtout lorsqu'il affirme que : « Ce n'[est] pas seulement Adamov, mais Gogol lui-même que Planchon [surclasse] dans l'esprit du public[690]. » Et ce travail accompli dans et sur la réception du public, invité à décrypter et à « jouer le jeu » que Planchon – non Adamov ni Gogol – lui impose, il le réalise grâce « à un art analytique qui efface la réalité dramatique pour n'être que pur spectacle oculaire[691] » : autrement dit, grâce à l'écriture scénique telle que Dumur la découvre tout en la condamnant. La pratique opératoire concrète de Planchon gène donc énormément ce critique subtil, le seul à reconnaître dans le geste communicatif de Planchon la même posture *profanatoire* qui, appliquée aux classiques de la tradition nationale pour en réactiver leur contenu perdu, est acceptée et défendue. Tandis que, lorsque la même modalité d'interprétation est appliquée à l'œuvre d'un auteur contemporain, en dépassant la primauté de l'écriture dramatique, elle est condamnée et sanctionnée. Dumur est

[689] Guy Dumur, « Les Ames Mortes », in *Itinéraire de Roger Planchon, op. cit*, p. 74. Il faudrait rappeler, toutefois, que Dumur n'est pas guidé par la même vision brechtienne du théâtre propre à Barthes et Dort, même si, dans ce cas, les conclusions convergent, *cf.* Marco Consolini, *Théâtre populaire. Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.*, p. 148.
[690] *Itinéraire de Roger Planchon, op. cit,* p. 75.
[691] *Ibidem.*

même très explicite lorsqu'il affirme que « [p]our quelqu'un comme Planchon qui a tant travaillé le plus dur reste à faire : savoir s'effacer[692] ».

Bref, les recherches de Planchon sont jugées même contreproductives à la cause commune d'Adamov, Planchon et des membres les plus influents de la rédaction de *Théâtre populaire*. Dumur ne peut alors qu'inviter le metteur en scène à apprendre l'art de savoir ne pas interférer avec le projet dramatique porté par l'auteur dramatique – ce dernier étant le seul dépositaire de toute la valeur positive du message idéologique et politique de l'œuvre. C'est pourquoi il arrive à regretter que Planchon se soit écarté « des synthèses esthétiques des héritiers du Cartel (Barrault-Vilar)[693] ». Mais, tout comme avec Barthes en 1958, les reproches du rédacteur de *Théâtre populaire*, au lieu de nous cacher les détails et les particularités de cette mise en scène, les mettent en lumière[694].

Édouard II *: un travail collectif et une écriture « collective » vers une autre écriture*

La notion d'écriture scénique, nous la concevons comme un outil grâce auquel le metteur en scène interprète les textes, les « remanie » et les « façonne » autrement, jusqu'au point de mettre au grand jour les contradictions dialectiques qu'une lecture critique de ces mêmes pièces peut – et doit – mettre en lumière. De plus, avec ses deux premières adaptations d'après Dumas et Gogol-Adamov, Planchon a montré une possibilité de relation nouvelle entre scène et texte préalable, une force donc différente et parallèle de celle dégagée dans des œuvres fondées sur une interprétation critique des classiques.

La production successive représente une étape ultérieure dans cette direction : « *Édouard II* consacre la rupture. Le théâtre comme magie est dénoncé d'emblée : tout est déjà offert au regard du spectateur sur la scène, dès la première « séquence »[695]. » Cette pièce de Marlowe est présentée une première fois au Festival des *Chorégies d'Orange* en juillet 1960 et n'a *de facto* aucun rapport avec la version réalisée en l'été 1954 au Théâtre de la Comédie[696]. Michel Bataillon, en s'appuyant sur les déclarations de la compagnie publiées sur le programme de ce spectacle, dit que Planchon

[692] *Ibidem*, p. 76.
[693] *Ibidem*, p. 75.
[694] De notre analyse partielle et très synthétique a été exclu l'examen de la revue de presse de ce spectacle, dont les tendances opposées ont déjà été fort bien résumées par Bataillon, *cf. Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 96. La revue de presse de la création de ce spectacle est conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse », 4-COL-112 (137,15) et « Tournée, Paris, Odéon-Théâtre de France, avril 1960. Programme, presse », 4-COL-112 (137,6).
[695] Émile Copfermann, *Les Théâtres de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 172
[696] *Cf. supra* I.2 Le Théâtre de la Comédie : une troupe et un répertoire à Lyon dans les années 1950.

veut, avec ce montage, prendre « la liberté des cinéastes avec leur scénario[697] ». Planchon et sa compagnie traitent le texte de Marlowe comme un véritable *script* à adapter, confirmant l'importance centrale du septième art pour comprendre la formation de la *praxis* de Planchon. La genèse de ce spectacle, par ailleurs, dit le profond et long travail qui conduit à la version définitive d'*Édouard II* signée Théâtre de la Cité-Planchon.

La compagnie commence à réfléchir sur cette œuvre de Marlowe à partir de novembre 1959, pour donner suite à une proposition de la direction du Festival de la ville d'Orange. Le Théâtre de la Cité voudrait présenter une œuvre contemporaine, pourtant aucune pièce moderne ne peut tolérer le cadre de plein air de ce festival. Dans ses notes de mise en scène, accompagnant la brochure de la troisième version de ce spectacle réalisé seulement en janvier 1961, Planchon écrit :

> Nous voici de nouveau face à une chronique. Nous en avons déjà présentées plusieurs. La chronique est pour nous le moyen de rendre compte de la marche de l'histoire. Nous avons cessé de nous intéresser aux débats psychologiques (style problème du couple… où s'embourbe le cinéma moderne) s'ils ne se détachent pas sur un fond social et historique. En définitive c'est le point sur lequel nous nous différencions le plus du Cartel[698].

Planchon semble montrer qu'avec ce texte, le Théâtre de la Cité poursuit sa « marche dans l'Histoire », aussi bien que son investigation des pouvoirs signifiants du théâtre. C'est pourquoi il tient à souligner sa distance de la tradition du Cartel – en revanche évoquée, en 1959, comme positive par Dumur –, tout comme sa diversité irréductible à l'égard des nouveaux problèmes, psychologiques et intimes, que le cinéma moderne soulève. Pour toutes ces raisons, peut-être, la compagnie, en février 1960, prend la décision de monter *Édouard II* avec la même liberté interprétative accordée aux cinéastes. Ce choix est d'autant plus radical que Planchon opte pour un travail collectif autour de l'intrigue proposé par Marlowe et non plus pour un travail guidé par la lecture du metteur en scène : il s'agit d'un vrai travail d'équipe, dès le départ. Celui-ci commence, en mai 1960, à l'Odéon-Théâtre de France, durant les pauses des représentations des *Âmes mortes*. Ainsi le metteur en scène nous dit précisément comment la compagnie organise son travail collectif :

> les premières [répétitions] sont totalement bouffonnes. Pas de textes, pas de décors, ni de dispositif, encore moins de mise en place. Des comédiens, un thème et des pages de notes (recherches historiques, plastiques, idéologiques, etc.). Allio crayonne dans un coin, tel comédien propose la mise en place de telle scène, chacun improvise, c'est la règle[699].

[697] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, Volume II, *op. cit.*, p. 103. Le document original reportant les déclarations de Planchon est conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (138,3).
[698] Cette brochure est conservée dans le fonds de la Théâtrothèque Gaston Baty, sous la cote Hbro 125. Les documents qui ont porté à la constitution de cette brochure, tout comme aux autres objets éditoriaux qui accompagnent la réception de ce spectacle, sont conservés dans le fonds Planchon de la BnF.
[699] *Ibidem*.

Planchon pousse toute son équipe à un travail *totalement* collectif, où chacun doit s'investir avec la même rigueur et la même passion pour faire naître un texte nouveau. Et pourtant, même si Planchon revendique dans ses notes ce travail d'équipe, le rôle de Planchon à l'intérieur du « collectif Théâtre de la Cité » est peu clair. La difficulté de pénétrer dans ces répétitions et dans leur déroulement nous force à formuler seulement l'hypothèse que la première version d'*Édouard II*, présentée le 31 juillet 1960 à Orange, a été une sorte d'« adaptation collective », fruit d'une lecture collective guidée par Planchon. Pour cette occasion, la compagnie pourrait avoir tenté d'entreprendre une *opération d'écriture collective* – sans pour autant devenir un véritable « collectif ».

Malgré de grands efforts, la version présentée à Orange puis à Baalbeck en 1960 est, globalement et de l'aveu de Planchon lui-même, un échec. La troupe essaie de montrer les contradictions entre la vie individuelle du prince Édouard et son rôle public, son homosexualité et sa position difficile en tant qu'individu qui, tout en faisant l'histoire, est aussi *fait* par elle[700]. Un individu ambigu, un homme de pouvoir malgré lui, contraint à assumer le pouvoir contre son gré. La première version de ce spectacle est une adaptation, certes collective, mais sans doute *d'après* Marlowe, avec la volonté d'intervenir sur la signification de la pièce par un procédé qui, comme d'habitude, s'inspire du langage du cinéma. En quelque sorte, Planchon et sa troupe veulent opérer comme un réalisateur qui par sa caméra *écrit* sur l'écran l'histoire que le texte lui fournit, en revendiquant, pour cela, toute la liberté possible d'adaptation.

L'échec de cette version, toutefois, oblige Planchon à changer d'approche et à revoir en profondeur la mise en scène. Cette liberté et cette nouvelle démarche collective représentent un risque que Planchon, en tant que directeur d'une entreprise de théâtre décentralisée, ne peut assumer jusqu'au bout[701]. Pour cette raison, peut-être, le travail de révision de cette « écriture scénique collective » devient, selon Bataillon, le véritable premier travail dramatique de Planchon. L'analyse de Bataillon est claire et convaincante : « Marlowe livre à Planchon le « matériau » *Édouard II* dont il fait le noyau de sa première pièce[702]. » En effet, le metteur en scène se fait auteur du texte de cette pièce qui sera, une fois écrite, proposée à la lecture et à l'interprétation de ses collaborateurs, notamment de Lochy, d'Allio mais aussi de Jean Bouise et de Jacques Rosner.

En somme, le spectacle qui est présenté le 20 janvier 1961 au Théâtre de la Cité pourrait être lu comme la première étape qui conduira Planchon à devenir aussi auteur dramatique. Il est pour nous

[700] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, p. 105 et la brochure conservée à Baty, Hbro125.
[701] Plus loin, nous reprendrons brièvement une réflexion à ce sujet, *cf. infra* III.1.2 Un « théâtre quotidien ». Planchon entre : « un théâtre comme le Spoutnik » et…. Les Pharaons !
[702] Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit*, p. 105.

important, alors, d'insérer cette pièce dans le contexte de ces trois adaptations, car chacune d'entre elles est le réflexe de l'état d'évolution de la *praxis* que Planchon se forge avec sa troupe en ces années.

Mais que fait Planchon, concrètement, avec le matériau *Édouard II* de Marlowe ? Un document conservé à la BnF peut nous aider à esquisser une réponse à cette question. Planchon, qui probablement rédige ou dicte ces notes à un collaborateur, synthétise ainsi la contradiction vécue par ce roi d'Angleterre :

> Édouard est à la fois en rupture de classe et en avance sur l'Histoire. En effet, ce Roi – tel qu'il fut, tel qu'il est dans la pièce de Marlowe et plus encore dans le texte joué au Théâtre de la Cité – aimerait refuser certaines obligations de son rang : or, régner, c'est faire couler le sang injustement. Il s'est voulu libre dans ses plaisirs, ce qui est impossible. La renaissance dont il rêve, le décevra également : les Marchands ne seront ni plus artistes, ni plus libéraux que les Féodaux[703].

Au centre de la pièce demeure un individu déchiré, un personnage contradictoire et ambigu, un étrange Roi qui refuse de faire couler le sang, qui a même horreur du sang, et qui voudrait seulement passer sa vie avec son favori, Gaveston. Dans l'œuvre créée par Planchon, l'individualité complexe et tragique de ce personnage, interprété par Jean Lauvrais, subit une transformation profonde, à l'instar de ce qui se vérifie dans l'adaptation que Brecht et Feuchtwanger ont réalisé de cette même œuvre en 1924. La version du Théâtre de la Cité entretient un rapport certes étroit avec cette autre adaptation, mais il s'agit d'un rapport aussi conflictuel. La conception du personnage d'Édouard II est l'aspect qui s'éloigne le plus de la version du « maître Brecht ». Si le personnage de Brecht et Feuchtwanger était un riche débauché, qui se laissait séduire par ses favoris Gaveston et Lightborn, et, par conséquent, un personnage négatif, l'Édouard de Planchon est en revanche soutenu dans son action par des idéaux et par une volonté de changement sincères. Planchon interprète son refus de régner comme un refus de la violence, un refus impossible pour tout homme de pouvoir[704], qui conduira *son* Édouard à choisir des solutions politiques qui ne feront que le conduire à la mort. En effet, en rêvant d'une « Renaissance » des Arts et dans l'espoir de donner plus de pouvoir aux marchands pour qu'une autre ère puisse surgir, il ne se rend pas compte des conjurés qui l'entourent, et qui porteront la cour et les Communes à lui préférer un homme fort tel Mortimer.

[703] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (138,3).

[704] Comme une scène du texte de Planchon, du texte définitif, montre clairement. Pour faire un exemple, la défaite que le roi d'Angleterre subit au cours de la *Bataille de Bannockburn* est causée par la lâcheté du même roi Édouard. Or, Planchon choisit de ne pas montrer cette scène, et uniquement de la raconter au cours de la scène suivante, dans le manuscrit/conduite utilisé par le Théâtre de la Cité appelée « Le Soir de Bannockburn » ((BnF, ASP, fonds Planchon, *Édouard II*, texte », 4-COL 112 (138,7)). Après avoir été trouvé caché dans un fourré pour fuir la bataille, au cours de cette séquence de la pièce Édouard discute de la défaite avec ses pairs. De la discussion en ressort que, inévitablement, les deux soldats l'ayant trouvé caché doivent être tués. Cette scène ne semble pas vouloir montrer les conséquences de la lâcheté d'un Roi, mais l'horreur de la guerre, qu'Édouard refuse vainement.

Sur ce point, l'attitude d'Édouard est aux antipodes de celle de Henry V, le prince Harry : si celui-ci avait héritée de son père une vision bien concrète et matérielle du pouvoir, Édouard se préoccupe plutôt de construire un monde en paix, un monde où la guerre et la violence puissent être évitées et même oubliées. La construction d'une grande cathédrale, par exemple, dans la mise en scène de Planchon devient la métaphore des élans utopistes de cet homme qui vit dans un âge de grands changements, mais qui est incapable de décrypter la réalité, concrète et politique, de son pouvoir et de sa cour. Cet individu est, de surcroît, en contradiction avec sa classe, comme Planchon le souligne dans ses notes : « sa lucidité [d'Edouard] lutte d'ailleurs contre son instinct de privilégié : homme partagé, déchiré, il incarne les oscillations complexes d'une époque *intermédiaire*[705]. »

Planchon est pourtant bien conscient que l'époque où vécut ce Roi d'Angleterre n'est pas du tout une époque « intermédiaire » entre le Moyen-Âge et la Renaissance. Mais dans ses notes, il affirme tout de même que « pour rendre plus exemplaire [leur] fable [ils] l'indiqueron[t] ainsi[706] ». À maintes reprises, Planchon, ainsi qu'Allio dans ses « Notes sur les décors », disent vouloir faire de cette pièce une œuvre moderne, qui parle à la modernité, qui sache faire réfléchir sur les contradictions de la société où les spectateurs vivent. Et, en ce sens, leur démarche ne s'éloigne guère d'une idée de mise en scène historiciste « à la Brecht ». Mais avec cette œuvre, l'époque contemporaine semble se détacher de la toile de fond pour occuper l'avant-scène : les contradictions du protagoniste *inventé* par Planchon et sa troupe, le contexte où ils l'insèrent et les temps où ils font dérouler la fable servent comme métaphore pour parler directement à la société contemporaine et de l'Histoire contemporaine.

Alors, avec cette création, Planchon parle non plus *aux* hommes du présent des contradictions d'une société révolue mais, à travers une histoire inventée, montre la condition d'un individu particulier dans une époque de grands changements. Il s'ensuit que ce qui intéresse Planchon n'est plus la situation *historique* et la lutte de pouvoir réelle qui déchira l'Angleterre au XIII^{e} et XIV^{e} siècles, mais la situation abstraite, et universelle, de l'individu historique Édouard de Carnarvon. En outre, même si l'intention de départ de Planchon et de son équipe est celle de restituer la violence des situations qu'ils inventent ou adaptent pour leur fable, le lyrisme propre à Marlowe est respecté[707]. D'une part, donc, nous avons une œuvre qui parle de la violence de l'histoire, d'autre part un texte qui, par le lyrisme des mots, rend les personnages et les situations encore plus abstraites. Les choix linguistiques sont un autre point qui éloigne la version du Théâtre de la Cité

[705] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène », 4-COL 112 (138,3).
[706] *Ibidem*.
[707] *Ibidem*.

de celle de Brecht. Cette dernière, Dort la définit d'un « langage sombre », l'œuvre de Feuchtwanger et Brecht devenant « une morose méditation entrecoupée de cris et de blasphèmes[708] ».

Une autre différence avec l'adaptation allemande, lue par Dort, est que la version de Villeurbanne se veut une lutte bien réelle entre des hommes. Ainsi Planchon explique ce détail de la pièce : « Shakespeare accorde au pouvoir du roi un droit divin qui le fonde. Marlowe plus moderne refuse cette aura poétique autour du trône, la lutte pour sa possession devient plus nue et plus réelle. Ce ne sont pas des principes qui combattent mais des hommes[709]. »

La modernité de cet auteur élisabéthain gagne sur la vision plus traditionnelle du Barde, et, de surcroît, les personnages acquièrent une dimension humaine complète, sociale et psychologique. Autre entorse à la vision de Brecht qui, selon Dort, avait conçu une pièce où au centre il n'y a plus les hommes, où « le combat corps à corps entre des hommes n'a pas lieu » et où « les intentions et les actes dérivent à travers le temps et l'espace[710] ». Surtout, voici que la réflexion sur l'aura poétique provient, à trois ans de distance, de celle développée, il y a trois ans, grâce au travail sur *Henry IV* – nous fournissant de plus une autre preuve du travail désacralisant accompli en 1957 et autrement repris en 1960. Cette fois, la plus grande modernité de Marlowe et la nature déjà profane de sa réflexion – selon l'exégèse de Planchon – soutiennent une nouvelle création où Planchon est l'auteur d'une œuvre seulement inspirée par le modèle élisabéthain.

Parmi les pages de réflexion que Planchon a produites lors de son travail sur cette pièce, aucune mention n'est faite de la version de Brecht. Ce manque semble suspect : il pourrait s'agir d'un indice de la volonté de Planchon de s'éloigner de l'héritage brechtien. Pourtant, l'adaptation de Brecht paraît chez L'Arche en 1960, dans le volume VIII du *Théâtre Complet*[711]. Planchon, donc, ne pouvait avoir lu que la traduction de Jean Jourdheuil de *Leben Edwards des Zweiten von England*. D'ailleurs, malgré toutes les différences qui existent entre la version Brecht et la version Théâtre de la Cité d'*Édouard II*, le *temps* reste au centre du dispositif dramatique imaginé pour ces deux versions. Brecht demeure, en somme, un modèle capital pour le Théâtre de la Cité, ils veulent le *copier* mais, probablement, en reproduisant sa démarche, aussi pousser plus loin ou ailleurs ses expériences. Si pour le maître allemand le monde engloutit l'homme, comme le remarque Dort, avec Planchon, au contraire, un individu particulier est englouti par l'Histoire. Pour cette raison aussi l'Édouard de Planchon est moderne : ce metteur en scène/adaptateur, en

[708] Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions de Seuil, 1960, p. 51.
[709] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène », 4-COL 112 (138,3).
[710] Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 51.
[711] Comme il est indiqué, *cf.* « Remarques », in Bertolt Brecht, *Théâtre Complet. I*, Paris, L'Arche, 1974, p. 333.

cherchant dans une œuvre ancienne des caractéristiques modernes, a trouvé un personnage qui vit la contradiction profonde entre ses passions et son rôle, entre ses utopies et le monde réel, entre ses rêves de paix et la violence de l'âme humaine. Il semble vivre les mêmes contradictions qui, probablement, déchirent un intellectuel ou un artiste occidental au tout début des années 1960. C'est pourquoi, peut-être, Planchon ne se conforme pas au modèle fournit par Brecht, ce dernier n'étant pas pleinement cohérent avec le laborieux travail de préparation de ce spectacle, entrepris par la compagnie entière.

La relation et la distance avec la version brechtienne d'*Édouard II* de Marlowe est certes décisive : elle dit la démarche libre de cette compagnie. Mais au-delà de toute hypothèse à ce sujet, la conception de la scénographie de ce spectacle se veut, elle aussi, un discours sur le *temps* qui s'écoule. Ou mieux, comme le remarque justement Copfermann, une réflexion sur l'ancien et sur le nouveau, où la scénographie est conçue comme une sculpture moderne[712]. En effet, la référence principale pour l'équipe, mais surtout pour Allio, est l'« adaptation » de Picasso des *Meninas* de Velázquez. Dans le programme de la dernière version de ce spectacle, cette référence est clairement évoquée. Planchon lui-même la souligne dans une note écrite en février 1960 : « certains de nous ont été bouleversés par les Ménines de Picasso-Velázquez. Nous rêvons à une tentative de ce genre au théâtre[713] ».

Cette note a été écrite deux mois avant la table ronde « Où en sommes-nous avec Brecht », que nous avons maintes fois citée, dans laquelle Planchon met en parallèle l'opération de Picasso avec celle de Brecht[714]. La vision de ce tableau marque profondément Allio : la recherche formelle du peintre espagnol éclairant la nouveauté de la *praxis* de l'homme de théâtre allemand et, inversement, la recherche dialectique du metteur en scène Brecht se prolongeant dans le travail de Picasso. Voilà que la profonde influence de Brecht en tant que moteur de recherches tout d'abord formelles se révèle, ici, dans toute sa force. Voilà que cette même influence porte Allio à concevoir un décor

> comme celui d'une pièce moderne : il n'est pas « historique » comme dans *Henri IV* par exemple. Ainsi, les châteaux anciens sont moins des évocations directes du Moyen-Âge que des formes, des sculptures « modernes » qui sont d'abord expression en elles-mêmes – tout en pouvant faire penser à un château, à des ruines…[715]

Cette scénographie est abstraite, elle n'indique plus, comme dans les œuvres précédentes, une époque donnée, elle n'est plus le support sur lequel se structure l'œuvre représentée, le

[712] Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon, op. cit.*, p. 172-173.
[713] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène », carton COL-112 (138,3).
[714] *Cf. supra* « II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une praxis en gestation – *Brecht, et la découverte de l'écriture scénique* ».
[715] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur le décor », 4-COL-112 (138,5).

scénographe faisant un usage « de l'art abstrait comme d'un véritable langage[716] ». Qu'Allio se détache d'une conception « décorativiste » de la scénographie ne nous étonne guère. Mais qu'il conçoive son opération technique comme une opération linguistique au sens propre, cela est un constat qui nous permet de vérifier qu'également pour ce scénographe son art peut se constituer en « code autonome ». Certes, toujours inséré à l'intérieur de l'écriture scénique dont Planchon est le premier et le dernier responsable, laquelle semble avec cette œuvre vouloir acquérir le statut de « code des codes des langages du théâtre[717] », sans pour autant revendiquer ouvertement ce statut.

Grâce aux notes manuscrites de Planchon, nous savons en effet qu'il souhaite qu'Allio bâtisse « un dispositif scénique dont les formes signifient déjà en elles-mêmes[718] ». Même sans décrire dans les détails cette scénographie, nous constatons que la conception de celle-ci est d'une grande nouveauté, puisqu'elle veut atteindre le statut d'art autonome, un art qui est capable, par les images, de raconter une histoire. C'est exactement ce qu'Allio explique à Guy Gauthier en 1976, en se référant à l'importance de l'enseignement de Brecht et de ces plus étroits collaborateurs, tels Caspar Neher, Teo Otto, mais aussi Manfred Wekwerth :

> [O]n sentait [lors de la découverte et de la reproduction du théâtre épique de Brecht] que ces hommes qui mettaient au point des images de théâtre, en manipulant des moyens de théâtre, pour raconter une histoire, ne pensaient pas qu'ils pouvaient avoir une ambition inférieure à celle de ces grands artistes. Ils ambitionnaient de faire sur la scène des images aussi achevées que celles des grands maîtres de la tradition picturale ancienne ou moderne[719].

En 1976, Allio explique, avec toutes les limites d'un discours rétrospectif, que la découverte de Brecht et de son théâtre n'est pas seulement la découverte de nouvelles possibilités à l'intérieur de la convention théâtrale. La mise en pratique des enseignements scéniques de Brecht porte Allio à concevoir son travail théâtral comme un travail artistique autonome, car les signes qu'il agence sur scène se présentent comme des « images achevées », comme des signes signifiants « pour eux-mêmes ».

Cependant, au-delà des ambitions et de la grande qualité du travail artistique d'Allio, force est de constater que l'opération linguistique qu'il dit vouloir accomplir avec *Édouard II* suit toujours la lecture du texte de Marlowe. Ou, en tout cas, Allio suit la lecture collective de cette pièce, ensuite fixée et organisée par Planchon, et il s'y conforme. Il n'en reste pas moins vrai, cependant, que ce

---

[716] René Allio, Programme-brochure de *Édouard II*, note datée 20 janvier 1961, conservé à la Théâtrothèque Gaston Baty, cité par *cf. Émile* Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 173.
[717] Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003, p. 46.
[718] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (138,-3). Notes manuscrites et ensuite dactylographiées, ne paraissant pas dans la brochure du spectacle.
[719] IMEC, Fonds René Allio, ALL 23.2. « Entretien à René Allio » préparé pour l'édition du volume de Guy Gauthier, *Les chemins de René Allio*, Paris, éditions du Cerf, 1993.

spectacle n'est plus une lecture critique d'une œuvre ancienne, mais une création nouvelle à partir de thèmes anciens. Ce qui signifie que Planchon, Allio et toute la troupe donnent vie, sur scène, à leur propre vision, à une œuvre dans laquelle l'écriture scénique est, à bien des égards, déjà pleinement autonome par rapport à l'écriture dramatique.

C'est pour toutes ces raisons que *Édouard II* de Planchon – *outre* Marlowe, plutôt que *d'après* Marlowe – est une œuvre scénique qui marque un moment de changement à l'intérieur de la pratique opératoire concrète de Planchon et de sa compagnie. Avec cette pièce, l'écriture scénique de Planchon semblerait mûre au point de pouvoir expérimenter une *praxis* intégralement centrée sur la création du spectacle à même le plateau. Pourtant, une telle expérience ne sera pas poursuivie systématiquement, ni revendiquée : l'écriture scénique de Planchon ne devient pas une écriture ouvertement première, une nouvelle convention de création théâtrale.

L'importance de cette pièce n'est pas, pour autant, moins grande, ce qui justifie de s'attarder sur la réception de cette troisième adaptation du Théâtre de la Cité. De la masse des coupures de presse concernant ce spectacle, nous avons choisi celles qui illustrent le plus efficacement les opinions contrastantes concernant cette réalisation.

Le 25 juin 1961, dans le quotidien communiste italien *L'Unità*, le critique Marcel Rameau écrit un compte rendu du spectacle qu'il a vu à Paris au Théâtre des Champs-Élysées. Il dit avoir été profondément frappé par les efforts, idéologiques et formels, de ce metteur en scène villeurbannais, connu en Italie surtout pour sa version scénique des *Trois Mousquetaires*. En commentant la *praxis* de Planchon, il écrit que

> travaillant le texte sur le plateau, avec la collaboration, pourrait-on dire artisanale de tous, Planchon atteint le résultat d'une « écriture scénique », que lui-même oppose à celle « littéraire » à laquelle tant de metteurs en scène de valeur restent attachés, en faisant trop de confiance sur les valeurs justement littéraires, et non pas scéniques, de l'œuvre à représenter[720].

Le critique de *L'Unità* résume très bien la spécificité, irréductible et originelle, de l'œuvre du Théâtre de la Cité à l'intérieur du contexte du théâtre français des années 1960. Au lieu de reprocher à Planchon la trahison d'un texte préalable entièrement réécrit, Rameau est surpris par la liberté scénique de la troupe villeurbannaise. En particulier, il loue un spectacle qui « ne trouve sa raison d'être ailleurs que dans le spectacle ; certes, à l'intérieur de la clef historiciste et

[720] Marcel Rameau, *L'Unità*, 25 juin 1961, BnF, ASP, fonds Planchon, « Presse. Tournée à Paris, Théâtre des Champs-Élysées, octobre-décembre 1961 », 4-COL-112 (173). Le texte original dit : « Lavorando sul testo in palcoscenico, con la collaborazione diremmo artigianale di tutti, Planchon ha raggiunto il risultato di una « scrittura scenica » che egli stesso oppone a quella « scrittura letteraria » alla quale restano legati anche registi di vaglio, troppo fidando sui valori appunto letterari, e non scenici, dell'opera da rappresentare. »

idéologique voulue par le metteur en scène[721] ». La posture de ce critique italien est radicalement différente de celle des critiques français, ces derniers ne pouvant que s'émerveiller ou s'irriter de l'opération de « défiguration » que Planchon met en pratique par son écriture scénique, aux dépens de l'œuvre représentée. Qu'ils louent ou condamnent ce spectacle, en effet, les critiques français semblent davantage se poser le problème de la qualité ou, à l'opposé, de la légitimité du produit théâtral de Planchon, alors que Rameau s'interroge sur l'opération scénique de Planchon pour elle-même.

A cette vision enthousiaste, nous pouvons immédiatement opposer celle irritée de Jean-Jacques Gautier qui dresse une critique radicale de cette œuvre, pourtant rappelant à ses lecteurs combien il aurait soutenu les efforts de Planchon. Après avoir littéralement « massacré » tous les comédiens – à l'exception de Madeleine Marion qui, en interprétant la Reine, donne vie à un rôle plein de passion et bien charnel – il s'en prend au décor. Gautier se demande

> à quoi sert cette formidable débauche de construction scénique, ces avalanches de compartiments, cet amas d'alvéoles qui font penser au reposoir de morts de *L'Atlantide*[722]. Je me demande à quoi rime cette masse de projecteurs qui montent et qui descendent. Je me demande quel est le nom de ce mal qui engendre tant de haut-parleurs[723].

Tout en détruisant le travail d'Allio, il donne une description très synthétique de l'énorme « machinerie » théâtrale qu'Allio construit pour signifier le temps qui passe et les époques qui se transforment. Cependant, ce critique rejette cette scénographie complexe et abstraite, qui prétend signifier elle-même le noyau conceptuel de l'œuvre. En outre, il nous apporte des informations précieuses sur la construction dialogique de cette représentation. Les personnages à qui le Théâtre de la Cité donne vie sont souvent en dialogue avec des *voix-off* qui tantôt introduisent la *situation*, tantôt commentent ou précèdent les actions et les répliques des protagonistes de la pièce – Édouard, Gaveston et Mortimer notamment. Mais l'analyse de Gautier est indispensable pour comprendre un autre détail de cette mise en scène. Le critique du *Figaro* explique pourquoi, dans le « scénario » conservé à la BnF[724], nous lisons des répliques à la troisième personne ou au passé. La première réplique d'Édouard (Jean Lauvrais) de la scène intitulée « Le retour de Gaveston » est significative de la construction, particulière, de ce spectacle :

> Ainsi, la violence de l'homme contre l'homme s'ajoute à celle de cette terre contre l'homme, *dit le roi*[725]. Maintenant, tous me condamnent : les Communes d'avoir entrepris cette guerre, la

[721] *Ibidem*. Le texte italien dit : « Ne è venuto fuori uno spettacolo originalissimo, che trova la sua ragione d'essere in nient'altro che non sia appunto fatto spettacolare, nella chiave, ovviamente, storicistica e ideologica voluta dal regista. »
[722] Référence au drame lyrique *L'Atlantide*, d'après le roman de science-fiction de Pierre Benoît [1919], mis en scène par José Beckmans à l'Opéra de Paris le 10 octobre 1958.
[723] Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 28 octobre 1961.
[724] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Édouard II*, texte », 4-COL-112 (138,7).
[725] C'est nous qui soulignons.

> noblesse de ne l'avoir pas gagnée. Gaveston, parce que tu m'aimes, tu es le seul qui ne m'ait jamais donné tort d'être celui que je suis[726].

Le carnage de Bannockburn vient de se consommer, le roi entre en scène commentant cet événement en isolant son « commentaire » du reste de la réplique par l'emploi d'un syntagme verbal à la troisième personne. Après avoir prononcé cette phrase apparaissant hors contexte, extra-diégétique, abstraite, le roi « entre » dans le présent de la scène. Et pourtant, il s'adresse à un personnage, Gaveston, qui ne se trouve pas à Londres mais qui est encore en exil en France. Dans ce spectacle, les limites d'espace et de temps sont donc complètement franchis, et les rapports de temps entre les « séquences » du spectacle sont gérés pour montrer la succession chaotique des événements qui « engloutiront » le protagoniste.

Pour revenir à l'usage de la troisième personne, ajoutons seulement que Planchon insère dans le *script* les exercices grâce auxquels le comédien épique s'entraîne à « distancier » le personnage. Cette technique, de matrice clairement épique, dans l'usage que Planchon en fait devient un procédé qui semble à la fois distancier le personnage et la situation, certes, tout en la rendant plus abstraite – au lieu de montrer la réalité concrète d'où la situation surgit. Autrement dit, ce procédé, écrit dans le scénario définitif, montre la dialectique que la situation représente non plus seulement de façon matérialiste, mais avec une attention particulière aussi à la situation psychologique et intime du personnage[727].

Un exemple éclairant l'usage des haut-parleurs dans ce spectacle est fourni par la toute dernière « didascalie-*voix off* » après laquelle la pièce se termine. À la suite de la mort du protagoniste, tué par Mortimer en 1328[728], les derniers mots que nous lisons dans le texte sont : « Ainsi, le monde rêvait d'un autre monde. Et cette époque naissait, engloutissant l'ancienne. L'avenir, dans un gâchis immense, digère la mémoire[729]. » Il nous est difficile, d'après la lecture de cette réplique, de ne pas penser à la conception de l'Histoire de Walter Benjamin, à son *Angelus novus*, l'ange de l'Histoire irrémédiablement projeté vers l'avenir qui ne voit derrière soi « qu'une seule et unique catastrophe[730] ». L'image de l'Histoire comme catastrophe est la même que Planchon présente à son public.

---

[726] *Ibidem*.
[727] Comme la *voix-off* précédant la scène de la fin de *La Bataille de Bannockburn* semble montrer. En effet, celle-ci dit à la fois la frayeur du massacre qui s'accomplira et l'égarement d'Édouard face à la tâche guerrière qui l'attend et à laquelle il ne peut et ne veut être à la hauteur.
[728] L'année de mort de ce roi est une entorse arbitraire à l'Histoire commise par Planchon, car le roi Édouard II est mort le 21 septembre 1327.
[729] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Édouard II*, texte », 4-COL-112 (138,7).
[730] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres Complète*, tome III, p. 434.

Cette vision complexe de l'Histoire et du sort d'Édouard roi d'Angleterre agace profondément Gautier. C'est pourquoi il commente ainsi l'idée de Planchon de faire suivre les répliques prononcées par les personnages par un « dit le roi », ou le choix de faire prononcer par le haut-parleur la didascalie « dit le peuple » :

> Ce salmigondis relève de la complication pour la complication. On cherche à faire l'original, rare, intelligent. Ce n'est que tarabiscoté, pas très malin, monotone et fort agaçant. Je crains de découvrir là-dedans une espèce d'esprit primaire du théâtre auquel on rattachera aisément de l'intoxication brechtienne[731].

Grâce à Gautier, nous pouvons voir que la troupe villeurbannaise, certes profondément « intoxiquée par Brecht », exploite pourtant la technique brechtienne qui devrait aider l'acteur épique à distancier son rôle pour en faire un usage élargi et structurant toute l'œuvre. Et par cette voie, par admission de Gautier, le Théâtre de la Cité touche à l'« esprit primaire » du système de langages autonomes qui compose le *medium* théâtre.

Terminons avec la réaction de Pierre Sellers, rédacteur de *Théâtre populaire* (derrière lequel se cacherait en réalité Robert Voisin[732]), qui critique lourdement l'« usage incongru[733] » des préceptes brechtiens déployé avec cette représentation. En regrettant le fait que Planchon n'ait pas suivi la ligne dictée par Brecht, et qu'il n'ait pas choisi directement la version allemande, Sellers affirme que la volonté de montrer la fin d'un monde ancien et la naissance d'un nouveau a « un caractère bâtard[734] ». De son point de vue, par ailleurs, l'emploi des *voix-off* ne peut qu'être jugé négativement. Celui-ci est en effet défini comme « une surenchère pathétique[735] », qui, au lieu de

[731] *Ibidem*, Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 28 octobre 1961, carton COL 112 (173).
[732] *Cf.* Marco Consolini, *Théâtre Populaire*, *op. cit.*, p. 190.
[733] *Cf.* Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », in *Profanations*, *op. cit.*
[734] Pierre Sellers, « Edouard II », *Théâtre populaire*, numéro 44, quatrième trimestre 1961, contenu in *Itinéraire de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 85. Dans l'ouvrage de Consolini consacré à *Théâtre populaire*, nous pouvons lire la critique que Guy Dumur fait de ce même spectacle, toujours lors de la tournée du Théâtre de la Cité au Théâtre des Champs-Elysées, critique que Voisin a refusé de publier. En outre, Consolini reproduit aussi les notes, très critiques, de Voisin au texte de Dumur. En bref, le commentaire de Dumur à cet essai d'écriture dramatique de Planchon est enthousiaste, tout comme le commentaire que nous avons mentionné plus haut de Marcel Rameau et comme celui de Max Favalelli sur les pages de *Libération*. Ce critique affirme sans hésitation qu'il tient « *Edouard II* pour le meilleur spectacle de Planchon, pour celui où il a le mieux trouvé son rythme, sa respiration profonde » (Guy Dumur, « *Edouard* II de Roger Planchon d'après Marlowe », in Marco Consolini, *Théâtre Populaire*, *op. cit.*, p. 260). Remarquons, toutefois, que Dumur loue l'opération de Planchon justement parce qu'il se penche vers l'écriture dramatique, alors que Rameau est frappé par la force et l'originalité de l'écriture scénique de Planchon. Dumur dresse en outre une belle description de la scène conçue par Allio, affirmant que « pour la première fois, René Allio, tournant les dos à tout réalisme s'est résolument inspiré de la sculpture moderne […] pour construire son décor : des alvéoles compliquées dans lesquelles s'enchâssent certaines scènes » (*Ibidem*, p. 262). Et pourtant, lorsque Dumur écrit « ce texte de longue haleine est écrit avec une précision stylistique dont bien peu d'auteurs d'aujourd'hui seraient capables » (*ibidem*, p. 261), il nous semble pouvoir donner raison à Voisin, lorsque celui-ci, en glosant le texte de Dumur, commente : « cela [le jugement de Dumur] ne résisterait pas à la lecture du texte que P. [Planchon] – pas fou – se refuse à communiquer. » (*Ibidem*, p. 261). Nous, qui avons eu la chance de lire ce texte, partageons l'opinion de Voisin : le texte, en soi, ne peut, mais surtout ne veut pas résister à la lecture *seule*, mais car il n'est pas conçu pour être imprimé et lu par un lecteur. Ce texte est un *script*, « scénario », un texte de plateau, un outil de mise en scène qui ne peut, à lui seul, faire comprendre la complexité de cette œuvre.
[735] *Ibidem*, p. 86.

« couper court à la « participation » du spectateur[736] », l'exalte et l'amplifie[737]. Ce critique « condamne » toute la représentation, sa structure formelle aussi bien que son fond idéologique. Avec cette œuvre, une nouvelle fracture entre la ligne officielle de *Théâtre populaire* et la *praxis* de Planchon se produit, celle-ci n'étant pas vouée à une mise en pratique « acritique » des théories brechtiennes.

II.2.3 Les « deux Schweyk »

Le Schweyk du Théâtre de la Cité

Les trois adaptations que nous avons brièvement analysées montrent l'autonomie du parcours de Planchon et de sa compagnie à l'égard d'une introduction de l'œuvre de Brecht rigidement ancrée sur le respect de son projet théorique. La création de *Schweyk dans la deuxième Guerre mondiale*[738] marque une ultérieure et décisive rupture entre la réforme théorique impulsée par Barthes et Dort et la *praxis* de Planchon.

Schweyk est une pièce parmi les moins connues du théâtre de Brecht, jamais représentée du vivant de son auteur[739]. Elle est pourtant l'une des œuvres qui montre le plus le rapport inextricable, pour Brecht, entre vie, projet dramatique et innovation scénique. Ainsi l'auteur présente son texte :

> Le brave soldat Schweyk, qui déjà a survécu à la Première Guerre mondiale, est encore en vie, et notre histoire montre ses efforts, couronnés de succès, pour survivre également à la deuxième Guerre mondiale. Naturellement, les plans et idées des nouveaux maîtres sont encore plus considérables et globaux que ceux des anciens, et c'est ainsi qu'il est aujourd'hui encore plus difficile au petit homme de demeurer à peu près en vie. La pièce débute par un *Prologue dans les hautes sphères* […][740].

Au cours de ce prologue, Hitler demande à Himmler et aux chefs du troisième Reich « Qu'en pense-t-il, de moi, le petit homme d'Europe ? » Dans la présentation de son œuvre, Brecht lui répond : « Son chef de la police lui assure que le petit homme en Europe éprouve pour lui le même

[736] *Ibidem*.
[737] Par ailleurs, en commentant la musique composée par Lochy, Planchon dit : « [L]a partition musicale n'essaie pas non plus d'évoquer directement une certaine Renaissance, mais de construire un montage sonore, aux tonalités graves. Dans quelques scènes le texte lui-même devient partition, les acteurs dialoguant avec des sons et des phrases venus de haut-parleurs toujours visibles, d'ailleurs : la mécanique d'Édouard II restant volontairement apparente. » (BnF, ASP, « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (138,3). Dans cette explication nous dégageons une volonté de la part de Planchon d'utiliser les effets sonores de façon particulière, loin d'une volonté de les mettre en résonance avec le contenu dialectique, avec le *signifié* politique du texte, mais de les « faire sonner » avec les répliques prononcées par les acteurs.
[738] Le spectacle du Théâtre de la Cité est une première création française, présentée au public villeurbannais le 4 octobre 1961.
[739] Cette œuvre, dont la première version remonte à juin 1943, a été créée pour la première fois à Varsovie, en polonais, le 17 janvier 1957, *cf.* Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son œuvre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 152.
[740] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, traduction de Jean Tailleur et Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, p. 498.

amour que le petit homme en Allemagne. La Gestapo y veille[741]. » À partir du roman de Jaroslav Hašek et après l'adaptation du collectif Piscator (dont Brecht faisait partie), le dramaturge allemand construit la représentation déformée et grotesque des chefs nazis depuis son exil américain. La parabole de Schweyk, qui multiplie les subterfuges pour éviter le service militaire et survivre à l'occupation, a la double valeur de démystifier le ridicule des discours de la propagande hitlérienne, et, via un renversement ironique des situations, de montrer la réalité de la guerre et de l'occupation[742].

Cette pièce, pour laquelle Brecht choisit délibérément un ton plutôt farcesque, se termine à cinquante kilomètres de Stalingrad, puisque toutes les ruses que Schweyk met en place ne lui réussissent jamais. Mais, comme le dit Brecht, « c'est aussi au fond des steppes orientales que le brave soldat Schweyk rencontre personnellement Hitler, son Führer. […] Le contenu de l'historique entretien est que Hitler demande à Schweyk le chemin de retour[743] ». Le grand défi de représenter l'histoire de « Schweyk, le grand réaliste […][744] », comme Brecht le définit, réside en ce que la fable comique du petit bonhomme est exposée précisément en contraste avec l'Histoire avec un grand « H ». Or, quel usage Planchon fait-il de cette pièce ?

Répondre à une question de cette portée impliquerait non seulement de reconstituer minutieusement la version scénique du Théâtre de la Cité, mais également de mener un travail de comparaison à la fois entre l'œuvre créée au Théâtre Piscator de Berlin en 1928, la version villeurbannaise et celle du Piccolo Teatro de Milan mise en scène la même année. De plus, l'étude de la réception des créations française et italienne de 1961 ne pourrait pas faire abstraction du contexte politique européen à la veille de la construction du mur de Berlin. Cette tâche n'a pas sa place ici[745], mais il est toutefois impossible de ne pas évoquer la structure essentielle de l'œuvre scénique de Planchon, ainsi que la signification de la polémique qu'elle engendre avec Bernard Dort.

---

[741] *Ibidem*.

[742] La valeur antimilitariste de cette œuvre demeurera intacte après 1945, lorsque la guerre froide attise en Brecht et en les membres du Berliner Ensemble « le spectre d'une « guerre mondiale III » qu'ils voyaient se profiler à l'horizon, un nouvel et ultime épisode des conflits mondiaux – en ces temps d'armement atomique – n'était pas à exclure » (André Combes, « La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre : de la réécriture du « Piscator-Kollektiv » (1927-1928) au Schweyk im zweiten Weltkrieg de Brecht (1943) », *Germanica*, numéro 28, 2001, p. 8 [disponible en ligne : http://journals.openedition.org/germanica/2244, consulté le 06 octobre 2020].

[743] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre II*, *op. cit.*, p. 506.

[744] *Ibidem*, p. 499.

[745] Par ailleurs, nous avons déjà évoqué dans un autre texte des aspects de cette mise en scène. Il s'agit notamment du lien entre la mise en scène de Planchon et la *praxis* de Piscator et de l'interprétation du rôle de Schweyk par Jean Bouise, qui effectue un travail remarquable sur ce personnage (*cf.* « Roger Planchon et L'Arche. Pour une micro-histoire d'un discours [d]'amoureux », in *L'Arche éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Florence Baillet et Nicole Colin (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaire de Provence, 2021, p. 109-119).

Une courte analyse de la première scène de ce spectacle peut nous aider à montrer la nature de la pièce de la compagnie villeurbannaise. Le premier tableau de *Schweyk* débute, dans les « Hautes sphères[746] », sur une situation paradoxale et volontairement irréelle : en parodiant l'aura mystique et terrifiante entourant Hitler et ses généraux, Brecht expose la posture ridicule de cette bande de nazis. Les personnages sont tous hors dimension : tous sont plus grands que nature, à l'exception de Goebbels et d'Hitler, le premier plus petit que nature. En analysant le texte utilisé par le Théâtre de la Cité, les premières phrases de la pièce semblent écrites pour obliger l'acteur à prolonger toutes les syllabes, en accentuant donc le ridicule de la scène[747].

Le Théâtre de la Cité ne cache pour autant pas la férocité sanglante de ces personnages. Une mappemonde est placée au centre de la scène, autour de laquelle Hitler prononce ses répliques. Quand il la touche, une tache de sang se répand sur le globe. En suivant les indications scéniques de Brecht, mais en les accentuant, les chefs nazis sont représentés dans cette mise en scène comme des véritables éléments du décor. Les costumes d'Allio rendent les personnages des « Hautes Sphères » des « sortes de monstres venus de la peinture surréaliste ; ils seraient amenés sur un chariot ou plutôt posés sur des socles entourant le fragment de mappemonde[748] ». L'aspect monstrueux et non naturel de ces poupées effrayantes rappelle celui de Galy Gay transformé en soldat dans *Homme pour homme*. Ce personnage, créé en 1925, prend lui aussi des proportions « hors dimension » et trahit le côté encore expressionniste des premières pièces de Brecht. Il est d'ailleurs probable qu'Allio et Planchon ont été inspirés par les soldats « expressionnistes » d'une des premières œuvres épiques de Brecht. Mais, de plus, ces costumes deviennent un décor dans le décor, s'étalant sur « un fond d'oriflammes nazis[749] » : ainsi, leur statut de personnages et de décor, doublé par leur aspect à la fois épouvantable et ridicule, en accentue la charge symbolique.

Si la scénographie est celle qui nous montre le mieux le côté quelque peu « hyper-expressionniste » de cette scène, il faut souligner comme la musique contribue, elle aussi, à souligner le caractère parodique du prologue. Élément important dans tout le théâtre de Brecht, la

[746] C'est ainsi qu'est ironiquement désigné le groupe de chefs nazis qui entourent le « führer ». Ils sont une version satyrique et grotesque de la clique qui dans *La Résistible ascension d'Arturo Ui* est représentée, en revanche, comme une vulgaire bande de gangsters.

[747] « Que pense-t-il de moi/L'homme moyen/Qui n'a jamais le droit/De pen-en-en-enser,/Non seul'ment celui d'ici/Mais celui de France aussi/Ou celui de Tchéquie ? » (BnF, ASP, « Texte – exemplaire vierge », 4-COL-112 (139,1)). À remarquer le profond travail d'adaptation fait sur la traduction réalisée par Gisselbrecht en 1957 mais aussi avec l'aide de ce dernier (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit*., p. 115). En particulier, l'on travaille pour donner une sonorité et une rythmique précises aux mots des chansons afin qu'ils respectent les phrases musicales. Mais c'est tout le texte de Brecht à être remanié par la troupe. Dans le texte de Brecht, en tout cas, les voix aussi sont déjà indiquées comme irréelles.

[748] BnF, ASP, fonds Planchon, « Sur la Pièce », Document intitulé « Note sur le décor », 4-COL-112 (139,5).

[749] *Ibidem*.

musique de *Schweyk* a été écrite par Hans Eisler. À Villeurbanne, l'apport et l'expérience de Claude Lochy sont indispensables pour la création sonore de la pièce.

L'indication scénique pour la musique de cette scène, dans le texte original de Brecht, est : « musique guerrière ». Lochy, travaillant avec Hans Eisler, venu exprès à Lyon[750], conçoit une musique non seulement guerrière mais aussi critique, une musique qui dénonce, elle aussi, le côté parodique et ironique de cette scène. La musique, comme tout autre élément du spectacle, doit fournir une clef de lecture au spectateur, ce dernier ne pouvant pas s'abandonner à la « beauté » de la partition : pour Brecht, celle-ci est en même temps description et commentaire des événements qui se déroulent sur le plateau[751]. La musique de cette première scène, par exemple, devient un commentaire ironique du texte, puisqu'elle est pensée comme une parodie de la musique wagnérienne[752].

Plus précisément, il ne s'agit pas seulement de tourner en ridicule le style de Wagner. C'est l'idée classique du « théâtre d'opéra » – ou bien d'opérette[753] – qui est parodiée. En effet, Lochy nous révèle que « le texte [du prologue, des intermèdes et de l'épilogue] est en vers [alors] les acteurs [doivent être] des chanteurs d'opéra[754] ». Le Théâtre de la Cité dispose pour cette pièce des voix de Pia Colombo (Anna Kopecka) et de Jean Bouise (Schweyk), les autres acteurs étant donc obligés à parodier le chant d'opéra ayant tout de même des compétences musicales sûres.

La musique se fait donc commentaire critique des mots et des personnages de cette scène et, plus globalement, de ce spectacle : elle compose la syntaxe spectaculaire avec laquelle le texte se concrétise sur le plateau. Dans le même temps, cette musique dialectique agit sur une scène qui, par admission d'Allio, se charge délibérément d'une allure très surréaliste. De ce point de vue, il

[750] Dans le fonds Planchon, nous pouvons lire le reportage de la rencontre entre le Théâtre de la Cité et Hans Eisler, qui termine son travail sur la musique de *Schweyk* précisément à l'occasion de la mise en scène du Théâtre de la Cité (BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène. Rencontre du Théâtre de la Cité avec Hans Eisler », 4-COL-112 (1197)). Le document dactylographié s'intitule « Hans Eisler à Lyon », il semble avoir été rédigé par Planchon, si l'on croit aux notes manuscrites qui se trouvent dans cette liasse de feuillets. Sont ici présentes, surtout, des indications musicologiques très intéressantes, tel que l'influence de Beethoven pour Eisler ou encore son rapport avec son maître, le père de la musique dodécaphonique Arnold Schönberg : il pique, à la manière de Brecht, beaucoup de référence de ces compositeurs, qu'il transforme ensuite en une musique autre, populaire et dialectique. Très probablement, ce texte et ces notes ont nourri le texte que Hans Bunge demande à Lochy le 23 septembre 1963, une année après la mort du compositeur allemand, qui sera publié dans la revue *Sinn und Form* (BnF, ASP, fonds Planchon, lettre de Hans Bunge à Claude Lochy du 23 septembre 1963, 4-COL-112 (139,8)).

[751] *Cf.* la description de Mara Fazio au sujet de la fonction de la musique dans le théâtre de Brecht dans le volume *Regie Teatrali*, Bari, Laterza, 2006, p. 165.

[752] Travaillant auprès du Théâtre de la Cité, Hans Eisler aurait ainsi décrit la musique de ces « Hautes sphères » : « J'ai […] tenté d'imiter les discours de Hitler. Est-ce ma faute si c'est un pastiche de Wagner ? Hitler s'est chargé de le ridiculiser. La fin de Hitler, c'est la version idiote du crépuscule des dieux. Non… la version réaliste, véritable. […] Wagner aussi idiot qu'Hitler… Non, Hitler plus idiot. Enfin, les deux aimaient cette musique. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène. Rencontre du Théâtre de la Cité avec Hans Eisler », 4-COL-112 (1197).

[753] Faisant preuve d'un esprit judicieusement ironique, Bataillon intitule son chapitre consacré à ce spectacle « *Schweyk* ou le retour de l'opérette », (*Un défi en province*, tome II, *op. cit.*, p. 110).

[754] BnF, ASP, fonds Planchon, « Sur la pièce », 4-COL-112 (139,5).

est remarquable que, dans une lettre signée et datée 13 août 1961, Eisler lui-même, certes enthousiaste du travail effectué avec la troupe, déconseille le metteur en scène de réaliser les personnages du prologue et de l'épilogue, c'est-à-dire Hitler et sa bande, « d'une façon surréaliste » et de donner une image trop « caricaturale[755] » du führer. Planchon et Allio, qui certes sont conscients de la nécessité de faire apparaître la nature effroyable de ces personnages derrière cette parodie, ne semblent pas vraiment suivre le conseil du collaborateur de Brecht.

Bernard Dort considère avec attention ce spectacle et nous fournit, en ce sens, une lecture précieuse de la réalisation scénique de Planchon. Le côté expressionniste de cette mise en scène ne peut qu'être mal jugé par Dort, parce que « l'œuvre de Brecht s'est construite à partir d'un refus dialectique de l'expressionnisme[756] ». Les jugements du rédacteur de *Théâtre populaire* sur cette pièce se révèlent, à nouveau, particulièrement importants : son intention est en effet celle de critiquer la structure matérielle et idéologique de ce spectacle afin de défendre l'auteur des *attaques* de l'écriture scénique de Planchon.

Si la musique, contre-point critique de la fable, obtient tout de même l'effet de *distancier* le contenu émotionnel de la fable, favorisant l'amusement et le jugement lucide du public, le montage de cette œuvre scénique est ce qui indigne littéralement Dort. Un montage, réalisé grâce à un plateau tournant, qui assure « surtout la continuité sans interruption de la représentation[757] ». Construire un spectacle de Brecht en se fondant sur une idée scénique qui n'interrompe pas le flux de la représentation, est pour Dort une infraction à une règle fondant le théâtre épique : celle de la « non-continuité » de la représentation. Mais de notre point de vue signifie, surtout, découvrir un moyen technique puissant pour « écrire » la scène, pour interpréter, librement, un texte *représenté*.

Bref, cette trouvaille scénique, héritée des recherches de Max Reinhardt[758], Planchon l'emploie d'une façon nouvelle et déroutante. En effet, en poursuivant d'une façon fort cohérente ses propres « essais scéniques », Planchon découvre la possibilité d'utiliser le plateau tournant comme « une caméra, qui par sa mobilité, par la façon dont elle découpe l'espace, par ce qu'elle montre ou dissimule, est dans un film réellement un acteur[759] ». Voilà que revient la référence au cinéma, que

[755] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène. Rencontre du Théâtre de la Cité avec Hans Eisler », 4-COL-112 (1197), lettre d'Eisler à Planchon du 13 août 1961.
[756] Bernard Dort, « Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale », *Théâtre Populaire,* n° 44, 4e trimestre 1961, contenu in *Itinéraire de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 83.
[757] BnF, ASP, fonds Planchon, « Sur la Pièce », Document intitulé « Notes sur le décor » et signé par René Allio, 4-COL-112 (139,5).
[758] « Le 31 janvier 1905, Reinhardt révolutionnait durablement la mise en scène avec la représentation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare […]. Les personnages évoluaient sur un plateau tournant dans une forêt quasi naturelle, l'assemblage de décor, des costumes, du jeu des comédiens et de la musique de Mendelssohn-Bartholdy transformait la scène en féérie. » (Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 135).
[759] BnF, ASP, fonds Planchon, « Sur la Pièce », *op. cit.*, 4-COL-112 (139,5).

revient la volonté d'expérimenter des moyens techniques pour « écrire » la scène, pour interpréter, librement, le texte à *représenter*. Peu importe si l'usage de cette ressource scénotechnique implique de s'écarter d'une reproduction « orthodoxe » des principes brechtiens[760].

Aux fins de notre réflexion, il nous importe de citer immédiatement des passages du long entretien avec Planchon qui paraîtra seulement une année après la création de *Schweyk* dans les *Cahiers du Cinéma*. L'interviewer Claude Gauteur, en ouverture de l'entretien, y affirme :

> [C]e que fait Planchon au théâtre ne relève pas, ainsi que le veulent certains, d'une imitation stérile du cinéma. Tout à l'inverse, s'agit-il bel et bien d'une récréation totale du langage théâtral par le cinéma, d'un théâtre repensé en fonction de l'optique cinématographique, d'un outil réinventé. Grâce au cinéma, dont il a assimilé les expériences, les audaces et les conquêtes, Planchon a fait éclater le théâtre[761].

Cette description de la *praxis* de Planchon, enthousiaste et successive au débat que la création de cette pièce va déclencher, résume l'importance du parcours non-linéaire que nous avons jusqu'ici esquissé. De plus, en lisant cette citation, il est impossible de ne pas penser à l'emploi « révolutionnaire » du plateau tournant dans celle qui sera la dernière mise en scène d'une œuvre de Brecht par Planchon. Avec *Schweyk* – spectacle qui mériterait sans aucun doute une bien plus complexe reconstruction –, nous pouvons donc mesurer le sentiment, chez certains critiques, que cette troupe et son « chef » opèrent dans une direction menant à une véritable rupture avec une convention théâtrale. Certes, ce long entretien, sans doute réalisé en 1961 ou au début de l'année 1962 – dans tous les cas avant la création de *Tartuffe*[762] – devrait être analysé dans son contexte[763]. Toutefois, cette déclaration permet de mieux comprendre la réaction de Dort, pour qui Planchon « ne cherche pas à situer et à expliquer historiquement une dramaturgie ; [il] substitue une écriture à une autre[764] ».

En effet, une année après sa création, le metteur en scène affirme :

> Le plateau tournant de *Schweyk*, que l'on m'a tant reproché, […] je l'utilise de façon neuve, et pourtant tellement simple que je m'étonne qu'on n'y ait pas pensé avant moi. Habituellement, le décor change chaque fois que le plateau tourne, cela permet de passer rapidement d'un décor à un autre. J'ai voulu faire le contraire, donner au plateau la mobilité d'une caméra, pour créer à l'intérieur du même décor, en groupant plusieurs scènes, cette impression de mouvement

[760] « L'épique [selon Brecht], c'est ce qui coupe (cisaille) le voile, désagrège la poix de la mystification […]. » (Roland Barthes, « Brecht et le discours. Contributions à l'étude de la discursivité », *L'Autre-Scène. Cahiers du groupe de recherches théâtrales*, n° 8-9, mai 1975, p. 8).
[761] « Entretien avec Roger Planchon » par Claude Gauteur, *Cahiers du cinéma*, n° 129, mars 1962, p. 1.
[762] Mais après l'écriture de *La Remise*, *cf. Ibidem*, p. 15-18. Comme nous le verrons plus loin, le *Tartuffe* engendre une profonde modification dans le processus de création de Planchon.
[763] Dans l'article est par exemple dit qu'« il y a quelques mois, [Planchon] a failli mettre en scène son premier film *Cartouche* […] » (*ibidem*, p. 1). Cette information serait à confirmer pour savoir si vraiment Planchon aurait pu devenir cinéaste bien avant 1987 et quelle implication ce « passage au cinéma » aurait pu provoquer sur sa carrière théâtrale afin de définir le niveau de sa déception face à l'incompréhension de la critique de sa *praxis* théâtrale.
[764] Bernard Dort, « Schweyk dans la deuxième guerre mondiale », *Théâtre populaire*, n° 46, in *Itinéraires de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 83.

> qu'offrent travellings et panoramiques. Cela ne relève pas du tout d'une imitation du cinéma, mais du théâtre.[765]

Le « théâtre de Planchon » rêve de cinéma, ne l'imite pas, et il tente de jouer avec la convention théâtrale, en évolution, de son temps grâce à la liberté et aux techniques que Brecht, aussi bien qu'Orson Welles[766], lui ont apprises et qu'il applique au théâtre. Après *Édouard II*, après que le travail avec *Schweyk* lui a révélé la possibilité d'effectuer des gros plans avec la scène et d'intervenir en profondeur sur la fable représentée, Planchon semble donc conscient de la possibilité de superposer, à la pièce à représenter, son propre langage scénique, un langage autonome qui vient donc en quelque sort « recouvrir » l'ouvre textuelle, littéraire de départ. Les expériences de *profanation* brechtienne des œuvres classiques lui ont permis de découvrir la spécificité de son art et fait comprendre la nécessité de la revendiquer et de l'expérimenter. Cela, hélas, ne peut que désorienter un critique tel Dort, attentif à défendre, au contraire, la spécificité aussi philologique d'une dramaturgie dont l'importance est pour lui incontournable.

Les deux Schweyk du Piccolo et du Théâtre de la Cité

La critique de Dort fait polémique. De surcroît, lors d'une table ronde publiée dans *Théâtre populaire*, Dort exprime violemment toutes ses perplexités au sujet de la mise en scène de Planchon. À cette occasion, il précise encore plus nettement sa position sur la réalisation du metteur en scène villeurbannais, en l'opposant à celle de Giorgio Strehler. Essayons donc de résumer, brièvement, la position de Dort, ainsi que celle de Denis Bablet (autre collaborateur assez régulier de la revue, mais moins aligné sur ses positions « brechtiennes »), ce qui permettra d'enrichir notre analyse du parcours de Planchon avec et au-delà de Brecht[767].

Lors de cette rencontre, Dort souligne tout d'abord la différence entre le *Schweyk* de Piscator et celui de Brecht. Le spectacle du premier était plutôt lié au mouvement du personnage, à son « anabase » et dont le caractère est, pour Dort, fondamentalement celui d'« un anarchiste », « activement destructeur[768] ». Le personnage du second, au contraire, garde un côté moins « négatif », ayant de plus hérité « une sorte de tendresse brechtienne[769] ». Une autre différence,

[765] « Entretien avec Roger Planchon » par Claude Gauteur, *op. cit.*, p. 7.
[766] L'entretien avec Gauteur est, aussi, le témoignage du grand amour de Planchon le cinéma en général, y compris celui des comédies musicales, mais tout particulièrement pour celui de Welles, qui est une référence importante, même si difficile à vérifier, pour ses propres mises en scène de Shakespeare et des élisabéthains (*ibidem*, p. 2-6).
[767] En 1962, Gauteur déclare : « Quand on dit Planchon on pense Brecht. C'est devenu une habitude. Une mauvaise habitude. » (« Entretien avec Roger Planchon » par Claude Gauteur, *op. cit.*, p. 2).
[768] « Deux Schweyk », Table ronde avec Bernard Dort, Françoise Kourilsky, Denis Bablet et André Gisellebrecht, *Théâtre populaire*, n° 46, deuxième trimestre 1962, p. 103.
[769] *Ibidem*.

pour Dort essentielle, réside dans le fait que Brecht a structuré sa pièce « sur une dualité, sur une alternance[770] ». Le Calice d'un côté, lieu hors du monde, exclu de la guerre, et pour cela « petit noyau positif ». De l'autre côté, « l'univers ouvert[771] » ravagé par la guerre, dont l'immensité de la steppe russe se fait métaphore. En outre, la particularité du personnage brechtien tient à sa condition de représentant du « peuple qui dure, portant en lui l'espoir de l'avenir[772] », face à la guerre – mais aussi face à son aveuglement de *lumpenproletariat* égoïste.

Ces deux différences marquent également, selon Dort, la différence entre les « Deux Schweyk » du Piccolo Teatro et du Théâtre de la Cité. Cela parce que l'analyse de Dort, toujours très subtile, se fonde sur deux concepts clefs pour comprendre cette œuvre. Le premier, celui de « déracinement », nous pouvons le synthétiser comme étant le constat que dans *Schweyk,* Brecht montre à quel point le vent de la guerre *déracine* tout, sépare ou détruit hommes, villes, communautés. La vision de Brecht est pourtant fondée sur une alternance, alors que celle de Piscator n'était que l'« anabase » du soldat Schweyk. Or, en suivant l'analyse de Dort, la catégorie de l'« enracinement » serait applicable, en revanche, à l'auberge du Calice[773], ce « petit noyau positif » qui est métaphore du peuple qui perdure et qui survit à la guerre. L'auteur de *Lecture de Brecht* construit une analyse dramaturgique centrée sur la dialectique interdépendante de ces deux concepts. La tâche qui incombe à la mise en scène - semble affirmer Dort – est donc celle de dégager avec finesse cette dialectique, de la concrétiser sur la scène tout en la respectant d'un point de vue aussi philologique : un travail qui selon lui a été pleinement réussi par Strehler et qui a été en revanche ignoré par Planchon.

Au sujet du Calice, Dort met en parallèle Schweyk et Anna Fierling, puisque les deux ne sont pas positifs *en soi*, mais ils sont « source de positivité » : leur exemple et leur aveuglement peuvent enseigner à tout le peuple. Afin de prouver sa thèse, Dort s'appuie sur une analyse de la conception scénographique et matérielle des deux spectacles. L'opposition positivité/négativité « nous la retrouvons au niveau des lieux et des objets : la guerre a prise sur la carriole de Mère Courage, non sur le petit monde clos du Calice, qui constitue une sorte d'Arche de Noé dans la guerre[774] […] ». C'est pourquoi cet espace se trouve au centre du dispositif scénique et Brecht marque nettement cette centralité.

[770] *Ibidem*.
[771] *Ibidem*.
[772] *Ibidem*.
[773] Il s'agit de l'auberge tenue par Madame Kopezka, centre des résistants tchèques à l'occupant nazi mais, pour cette même raison, fréquenté par les SS.
[774] *Ibidem,* p. 104.

Dans la mise en scène de Planchon et dans la scénographie d'Allio – ce dernier étant en ces années en quête d'une « machine à jouer[775] » –, le Calice, au contraire, tantôt apparaît, tantôt disparaît, les « travellings » du plateau tournant voilant et dévoilant les séquences de la pièce jouées dans ce lieu. Ce fonctionnement formel, inséré dans un décor constitué de barbèles entourant le centre de la scène et parfois l'illuminant comme les tours de vedette d'Auschwitz devaient le faire sur ce camp de concentration, surcharge et écrase la « source de positivité » que le Calice devrait être pour Dort.

Denis Bablet affirme au contraire préférer la version de Planchon. Pour lui, « estimer que le décor matériel doit être *clos* pour rendre le monde *clos* du Calice, c'est finalement s'en tenir à des principes naturalistes[776] […] ». Planchon a « réussi à faire du Calice le « noyau » populaire, le centre vivant de la pièce, le foyer de résistance et de durée[777] » de la pièce, et cela grâce au jeu de ses acteurs, non pas au naturalisme du décor. La faute majeure de la compagnie de Strehler, Bablet la dégage non seulement dans l'accentuation du côté naturaliste du Calice, mais aussi dans le jeu excessivement caricatural des acteurs italiens comparé à celui des acteurs villeurbannais.

Face à la vision de Bablet, Dort explique mieux son point de vue :

> [L]a distinction entre le monde du Calice et celui de la guerre pouvait être faite en montrant que dans l'un, la matière subsiste : au Calice, rien ne change, tout est permanent, alors que dans l'autre, elle est détruite. Cela, ce n'est pas du naturalisme. Et c'est ce que j'ai trouvé au Piccolo[778].

Dans la vision de Planchon, en revanche, cette distinction disparaît, effacée par les techniques que Planchon expérimente pour faire vivre les personnages de *son Schweyk*. Dans cette mise en scène, ces personnages-ci sont d'emblée, affirme Dort, des personnages positifs, voici l'« erreur. C'est le Calice qui est positif. Non les personnages. Eux le deviendront, mais plus tard[779] ».

Dort, en concevant l'auberge du Calice comme une sorte de planche de salut de l'Histoire, ne peut qu'être insatisfait par l'interprétation qu'en donne Planchon, parce que celle-ci n'est pas

---

[775] « *Machine à jouer*, par exemple, c'est la notion que Planchon et moi nous n'entendions pas exactement de la même façon. Avec cette expression, je ne voulais pas renvoyer à la machinerie, mais à la spécificité et à la fonction d'une scénographie. Planchon, au contraire, affectionnait tout particulièrement – et affectionne toujours, me semble-t-il – les machines. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'il y a une jubilation très forte à faire fonctionner des machines sur la scène – je l'ai éprouvée… Ma définition personnelle de la machine à jouer, je l'avais trouvée chez Le Corbusier (il faudra revenir à Le Corbusier et à l'impérialisme des architectes) dans une page où ce dernier parlait des maisons comme de « machines à habiter ». La maison devait accomplir à la perfection, tel un outil de l'industrie ou un instrument scientifique, sa fonction spécifique. Cela, j'entendais à l'époque le transposer dans le domaine du théâtre. Et, dans une certaine mesure, cela reste encore valable : même un décor fortement métaphorisé (lorsque, bien entendu, il est nourri de la lecture rigoureuse d'une œuvre dramatique) peut être considéré, dans un sens large, comme une machine à jouer. » (Jean-Pierre Sarrazac et René Allio, « De la machine à jouer au paysage mental », *Double jeu*, numéro 2, 2004, p. 21-22.

[776] « Deux Schweyk », *op. cit.*, p. 104.

[777] *Ibidem*.

[778] *Ibidem*, p. 106.

[779] *Ibidem*.

l'interprétation « de Brecht : [ce n'est pas] celle en tout cas qui ressort clairement de la pièce[780] ». En exprimant, scéniquement, sa propre vision de la pièce, Planchon a commis une faute aux yeux de Dort. Le langage scénique de Planchon, qui dans ce cas spécifique restitue *une* vision possible, *sa* vision du *Schweyk*, s'égare inévitablement de la « juste » conception des œuvres de Brecht. De ce point de vue, la démarche critique sur laquelle se fonde toujours la pratique opératoire de Planchon défigure, déforme le sens et le contenu de l'œuvre représentée. Ce qui, pour Dort, ne fait que diminuer la valeur, déjà en soi critique et révolutionnaire, de la pièce de Brecht.

L'erreur de Planchon, le plus grave, demeure en tout cas l'usage du plateau tournant, de la « caméra-théâtrale » qui permet au spectateur de voir les personnages sous des plans différents. C'est pourquoi, afin d'expliquer ce qui le dérange dans la version du Théâtre de la Cité, il affirme que « si l'on devait s'exprimer en termes de cinéma, je dirais que le plateau tournant de Planchon multiplie les « gros plans », alors qu'il eût fallu, pour le Calice, recourir à des « plans longs » avec « profondeur de champ »[781] ».

Dort est obligé de faire recours au langage cinématographique pour parler de cette mise en scène, ce qui est significatif de la force avec laquelle Planchon joue avec la convention scénique de son temps, hybridant de l'intérieur ce *medium* avec un langage qui lui est extérieur. Et ce jeu formel est mené, en revanche, à côté d'une dramaturgie chargée d'une valeur à la fois politique et scientifique que Dort défend[782]. L'analyse de ce critique permet de nous faire voir que Planchon use du théâtre comme si c'était du cinéma, non plus simplement en intégrant le cinéma à la représentation scénique[783].

Au sujet des techniques mises en œuvre par Planchon, Bablet considère le travail d'Allio remarquable, surtout parce que le plateau que le metteur en scène et le scénographe utilisent permet

[780] *Ibidem*.
[781] *Ibidem*, p. 107.
[782] L'analyse de Dort ne peut d'ailleurs pas être lue comme la réaction d'un « dogmatique » exégète du « prophète-Brecht », mais doit être insérée en son contexte spécifique. La critique qu'il construit est déjà celle d'un spécialiste qui sait devoir critiquer une mise en scène en ce qu'elle risque de déformer la nature profonde de son objet d'étude. Et, en cela, Dort n'a pas tort de défendre la richesse d'une dramaturgie dialectiquement très complexe, d'autant plus que l'étude de cette forme théâtrale est en train d'impulser une nouvelle compréhension de l'art théâtral dans la société. Pourtant, toujours en ces années, cette même étude du théâtre épique de Brecht ne peut pas faire abstraction d'une réforme « totale », à savoir matérielle et idéologique, de l'art du théâtre. À l'égard de cette utopie, la mise en scène de Planchon semble alors pousser certes plus loin la possibilité de la scène de se libérer de l'emprise de l'œuvre littéraire, mais cela vers une direction uniquement extérieure qui néglige le contenu idéologique du renouvellement que le théâtre de Brecht implique.
[783] Lorsque le plateau tourne, les acteurs peuvent se rapprocher à l'avant-scène, obligeant le spectateur à cerner son regard sur leurs visages. Ce stratagème, par lequel Planchon donne une mobilité tout à fait nouvelle à la scène, est considéré par Dort comme métaphore de tout le spectacle, qui, au lieu de « distancier » le jugement du spectateur, en approche le regard, en souligne les détails et « immerge » le spectateur dans la fable. Dort pourrait avoir raison sur ce point, mais, quoiqu'il en soit, il est remarquable que son jugement, profondément négatif à l'instar de celui de Barthes en 1958 sur *Les Trois Mousquetaires*, sait tout de même définir si bien la nature profonde de la *praxis* de Planchon.

à tous les éléments du décor d'être « visibles ». « Sur ce plateau, [Planchon et Allio] nous *racontent l'histoire*[784] de Schweyk et pour ce faire utilisent tous les éléments spectaculaires qui leur semblent utiles[785]. » Si pour Dort l'emploi inusuel de vielles techniques empêche la compréhension profonde de la pièce, pour Bablet cela est, à l'inverse, une opération légitime, plus que bienvenue afin de montrer qu'en effet la dramaturgie de Brecht est aussi riche pour se prêter à de tels jeux formels. En somme, pour Bablet, Planchon et ses collaborateurs ont tout le droit d'« écrire » sur le plateau leur propre signification de la pièce et il indique clairement la valeur de cette réalisation : « *Schweyk* monté par Planchon est la représentation d'une œuvre de Brecht, mais c'est aussi la recherche de nouveaux moyens d'expression, d'un nouveau langage scénique, qui rompt avec les pratiques actuelles de la scène française[786]. »

À ce sujet, la réponse de Planchon aux reproches de Dort doit être mentionnée. Dans le même numéro de *Théâtre populaire* où apparaît la Table ronde « Deux Schweyk », Voisin publie un texte intitulé « Orthodoxies[787] », signé par Planchon et adressé directement à Bernard Dort. Il s'agit de la défense, frontale et énergique, de la conception qui a guidé le travail de la compagnie villeurbannaise. Derrière le ton polémique de ces propos, Planchon à la fois défend et explique la méthode avec laquelle le Théâtre de la Cité a interprété cette œuvre.

En se référant à l'évocation de « l'homme moyen » dans l'épilogue des « Hautes sphères » et, par conséquent, à la nature de Schweyk « ni un lumpen-prolétaire, ni un symbole[788] », Planchon cite un passage de Jarry décrivant le personnage théâtral comme un « masque impersonnel ». Planchon considère la formule de Jarry comme étant applicable aussi au Schweyk de Brecht. Certes, la description de Jarry est excessive. Planchon voit tout de même ce personnage comme une abstraction, ce qui semble légitimer toutes lectures divergentes par rapport à celle de Dort[789].

Ensuite, si ce dernier envisage la division principale entre le monde clos du Calice et l'immensité de la steppe « balayée par le vent de l'Histoire », c'est-à-dire entre les catégories d'enracinement et de déracinement, pour Planchon la division majeure est en fait entre « Hautes sphères » et « Basses sphères ». Sur cette différence semble se cristalliser la principale différence

[784] Souligné dans le texte.
[785] « Deux Schweyk », *op. cit.*, p. 108.
[786] *Ibidem*. Ce spectacle est d'une nouveauté qui n'a pas échappé à Bablet, quoique celui-ci l'ait peut-être surévalué en conséquence de ses divergences avec Dort et Barthes (*cf.* Marco Consolini, *Théâtre Populaire. Histoire d'une revue engagée*, *op. cit.* p. 219). Planchon arrive à un point de potentielle rupture avec toutes les conventions scéniques françaises : il « dépasse » le texte – et un texte du « maître » Brecht – pour en restituer une lecture personnelle.
[787] Roger Planchon, « Orthodoxies », *Théâtre Populaire*, numéro 46, deuxième trimestre 1962, p. 117-134.
[788] *Ibidem*, p. 122.
[789] La terminologie utilisée par Planchon est suspecte, aussi bien que la citation de Jarry. Il se peut qu'il cherche autant de références diverses pour s'éloigner le plus possible et s'opposer à la vision de ce que les mises en scène de Brecht *devraient* être en raison d'une prétendue « orthodoxie ».

entre ces deux visions opposées de *Schweyk*, et Planchon veut accentuer cette opposition afin de montrer que chaque interprétation d'une même œuvre diffère toujours d'une autre. Pour ce faire, il s'en prend, dès le début de son texte, à la *Lecture de Brecht*[790] de Dort : selon Planchon, dans cet ouvrage le critique n'aurait pas pris assez en considération les textes dans lesquels Brecht décrit sa pratique théâtrale concrète. Ainsi, derrière cette défense passionnée d'un théâtre critique et non dogmatique de Brecht, Planchon exploite l'occasion de ce débat pour définir et affirmer la spécificité et l'autonomie de sa vision générale du théâtre, bien au-delà de cette pièce en particulier.

Planchon présente ainsi son travail à partir de l'œuvre et de la pensée du maître allemand comme une construction scénique ou un discours critique sur cette même œuvre, un discours qui tient compte surtout de l'activité de Brecht en tant que metteur en scène. Bref, c'est précisément la *praxis* de Brecht qu'à son avis Dort ne prend pas assez en considération, négligeant l'aspect scénique de son œuvre totale. Tout à l'opposé, Planchon considère que son devoir est de prolonger les recherches entamées par le « maître ». Il évoque par exemple les notes de Manfred Wekwerth[791] à la mise en scène du *Précepteur* : Dort aussi avait mentionné ces textes au regard du jeu « naïf » du Berliner Ensemble, mais Planchon vise à démontrer que Dort a pris en considération une seule dimension de l'œuvre de Brecht[792].

Planchon, en somme, tout en revendiquant l'autonomie de son travail, répond aux accusations quant à la légitimité de sa lecture de la *fabula* de Brecht, en les dirigeant contre la légitimité de la lecture critique de Dort. C'est par ailleurs Brecht lui-même qui lui a appris les bases de son analyse dialectique, c'est pourquoi il conclue :

> Quant aux arguments pour étayer notre travail sur telle scène ou tel personnage, où les aurions-nous cherchés sinon dans la fable et en tentant de nous y conformer toujours davantage ? Mais il reste qu'à partir d'une même compréhension de la fable peuvent surgir des idées scéniques différentes dont certaines paraîtront supérieures aux autres. Et aussi que toute invention poétique dans un spectacle peut conduire à une nouvelle compréhension de la pièce dont on

[790] Dort, en réalité, parle assez peu de cette pièce, et définit Schweyk comme un « opposant inactif », (Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 135). Sous le paragraphe « L'Utopie dans l'Histoire » (*ibidem*), il reprend ce personnage pour introduire le concept de *naïveté*, central pour la pensée du dernier Brecht, et le compare à d'autres personnages, tel le Cuisinier de *Mère Courage*, Maria Carrar, Simone Machard et le Matti du *Maître Puntila et son valet Matti*, (*Ibidem*, p. 163-165).

[791] Il s'agit du metteur en scène le plus important du Berliner Ensemble après la mort de Brecht, et il sera directeur de cette institution de 1977 à 1991.

[792] Il vaudra mieux expliquer ce passage. Planchon sait que Dort n'envisage pas l'œuvre de Brecht uniquement sous cet angle, mais il est normal, affirme-t-il, que dans un essai, ne soit retenu « qu'un seul aspect de son [de Brecht] œuvre, ce qui va de soi dans un essai, où d'ailleurs vous [il s'adresse à Dort] ne consacrez pas une ligne à ses [de Brecht] travaux scéniques, à ses textes théoriques, à ses notes de régie, à ses études esthétiques sur les costumes et les décors, etc. De la même manière, quand je parle, moi, de mise en scène, il m'arrive d'omettre un autre niveau ; cela va aussi de soi. » (Roger Planchon, « Orthodoxie », *op. cit.*, p. 120). À remarquer que Planchon met sur le même plan, sans aucune nuance dans ce passage, son discours critique et celui de Dort.

> n'avait pas la moindre idée au départ. Chaque mise en scène nouvelle, même menée avec toute la rigueur possible, n'aboutit pas forcément, mais elle est le risque à assumer[793].

Les mots de Planchon sont une prise de position claire, une définition nette de la liberté de « compréhension de la fable » qu'une mise en scène peut faire surgir ou que l'« invention poétique dans un spectacle » est capable de dégager. Planchon assume donc, pleinement, tout le risque dérivant de sa pratique opératoire, qui est une lecture critique et poétique de l'histoire, à laquelle fait suite sa restitution scénique. Dans le même temps, ici il affirme que pour lui, désormais, toute mise en scène nouvelle implique une nouvelle œuvre, un risque à assumer : même lorsqu'il s'agit d'appliquer une nouvelle écriture scénique à une écriture dramatique moderne. Les cas des *Âmes mortes* et, d'une façon bien plus retentissante, de *Schweyk* semblent en témoigner.

Pour ce metteur en scène, au demeurant, il n'existe aucun dogmatisme brechtien, ni sur le plan de la critique, ni sur celui de la mise en scène : « tout est et reste ouvert ; il n'y a pas d'autre orthodoxie[794] ». La conclusion de cet article met au grand jour l'importance de cette mise en scène dans le parcours de Planchon : l'opposition à la vision de Dort dit aussi bien l'évolution de la *praxis* de Planchon que la compréhension, chez ce même metteur en scène, des limites dans lesquelles l'écriture scénique qu'il développe peut se tenir : une lecture rigoureuse du texte *représenté* et pour autant libre d'évoluer et d'expérimenter à côté d'une écriture dramatique non directement modifiable. Enfin, ce metteur en scène, dans le contexte d'une réception de ses œuvres si difficile d'un point de vue aussi bien politique que culturel, semble comprendre que sa *praxis* ne peut devenir « système de signes » et doit rester un « système de transposition de signes[795] », sans pour cela perdre sa force et sa liberté. Néanmoins, ce sera ailleurs que Planchon devra trouver le chemin pour exprimer pleinement sa pure créativité, sa volonté de création scénique « primaire » et radicalement autonome[796] : l'écriture dramatique.

---

[793] *Ibidem,* p. 134.
[794] *Ibidem*.
[795] Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003, p. 33.
[796] Nous n'avons pas fait référence aux nombreux articles que la presse parisienne a consacré à ce spectacle lors de la tournée parisienne au Théâtre des Champs-Elysées en 1961, juste après sa création à Villeurbanne. Pourtant, les coupures de presse conservées à la BnF, ASP, fonds Planchon, « Réception, presse », 4-COL-112 (139,12), permettent de vérifier l'attention que les critiques parisiens ont donné à ce spectacle. Tout d'abord, grâce au reportage d'Émile Copfermann publié sur *La Tribune Socialiste* le 30 septembre 1961, à la publicité constante faite par le quotidien communiste *L'Humanité* ou au grand reportage du mensuel *Clarté,* octobre 1961, nous constatons que cette tournée est préparée soigneusement avant la première parisienne. D'ailleurs, la confrontation entre la vision de Planchon et celle de Dort se poursuit sur d'autres journaux et avec d'autres spécialistes plus proches de la vision du critique que de celle du metteur en scène. C'est le cas du traducteur de cette pièce, André Gisselbrecht, qui présente sa vision du *Schweyk*, solidaire de l'interprétation de Dort. Ce traducteur avait aussi publié une interview à Hans Eisler sur le mensuel *Nouvelle Critique* (octobre 1961) qui pourrait être étudiée en relation avec le compte rendu de Lochy, publié sur *Sinn und Form*. Enfin, Louis Cousseau, dans les pages du *Canard Enchaîné,* du 18 octobre 1961, signe un article amusant et subtil, où la posture de l'« Eglise brechtienne » de l'époque est tournée en ridicule : « *Mes bien chers frères, je viens prêcher pour notre sainte*

II.2.4 La Remise et Tartuffe

La Remise : la première épreuve d'un écrivain de théâtre

À la suite de notre courte analyse de la création d'*Édouard II,* de la lecture des dures remarques de Sellers[797] et, enfin, de l'enthousiasme du critique italien Marcel Rameau, nous avons suggéré que la *praxis* de Planchon aurait pu prendre une direction différente de celle que *Henry IV* semblait tout naturellement dessiner. Maintenant, à la suite du débat entre Dort et Planchon, force est de constater que ce dernier prend en effet ses distances de toute « orthodoxie » brechtienne[798]. Dans le même temps, il ne revendique pas non plus la révolution formelle qu'il a néanmoins expérimentée précisément avec *Édouard II*. Cette œuvre, en effet, semblerait pouvoir dépasser la convention scénique fondée sur la représentation d'une œuvre préalable car c'est l'écriture scénique de Planchon et de sa troupe qui produit ce spectacle.

Cependant, dans l'entretien donné aux *Cahiers du Cinéma,* après la création de *La Remise,* il affirme : « Les Français, critique et public, n'aiment le théâtre qu'à travers la littérature. C'est un tort[799]. » C'est à la lecture de déclarations de ce genre que l'on comprend pourquoi Planchon a essayé de bloquer la parution de ce texte[800]. Pourtant, c'est aussi en raison de ces affirmations que cet entretien est si révélateur des efforts de Planchon pour renouveler la convention scénique de

église brechtienne. Aujourd'hui, nous prendrons la parabole du soldat Schweyk dans la deuxième guerre mondiale. Schweyk *selon saint Planchon, c'est-à-dire un brave bougre de tire au flanc courtelinesque doctement embrigadé dans les rangs de la démystification distanciée. Sa force, mes frères, est dans la conscience du moi. Il dit de lui : « Il n'est pas si facile d'être la puce au cul du tigre. » Vous me commenterez cette Parole en quoi nous sommes tous concernés.* Mon curé avait très bien parlé. Je me précipite, et que vois-je ? des changements de décors qui découpent en rondelles une chronique sur la résistance du peuple tchèque aux nazis. Sur la scène, un plateau tournant, qui sert à deux fins. La première est de nous donner le tournis comme à la foire du Trône. La deuxième est d'obliger les acteurs à marcher pour rester à la même place : c'est simple, fallait y penser. Vous me direz que la machine, c'est grisant. D'accord, mais ça grince. Heureusement, l'office brechtien est servi par des enfants de cœur qui rient sous cape et s'envoient sournoisement le vin de messe derrière le rabat. Au premier rang, la chanteuse Pia Colombo, très simple, et Jean Bouise, admirable soldat Schweyk que Planchon n'a pas su militariser. Pour être juste, les décors d'Allio sont beaux, originaux, inquiétants, et Planchon réussit les travellings, flashes et gros plans presque aussi bien qu'au cinéma. Il lui manque, en somme, peu de choses pour faire un très bon film : simplement se servir d'une caméra et d'un rouleau de pellicule. Le jour où il saura que tous ces instruments existent, le spectacle sera tout à fait au point. »

[797] C'est-à-dire de Robert Voisin.

[798] Il est à remarquer que l'orthodoxie que combat Planchon est en premier lieu celle des lecteurs de *Théâtre populaire*, qui la voient incarnée en Dort. Planchon ne s'en prend en effet pas à Dort, qu'il ne juge somme toute pas comme un « orthodoxe », mais bien au « vaste système critique, analytique, etc… » qui compose une prétendue « Orthodoxie » et qui risque de devenir un véritable et dangereux dogmatisme (Roger Planchon, « Orthodoxie », *op. cit.*, p. 117).

[799] « Entretien avec Roger Planchon » par Claude Gauteur, *op. cit.*, p. 6.

[800] « Je profite de cette occasion pour dire que la longue interview parue dans les *Cahiers du cinéma* […] ne m'a pas du tout satisfait. J'ai tenté d'en empêcher la parution, mais en vain : les rotatives déjà tournaient… Ce n'est pas Éric Rohmer qui en est responsable, mais moi qui m'y suis pris trop tard. Cela pour éviter de voir citée, sans nuance aucune, cette interview ici ou là. » (Roger Planchon, « Orthodoxie », *op. cit.*, p. 117, note 2).

son temps. Dans le même temps, une affirmation si péremptoire devrait être lue comme un symptôme de la réaction à des critiques, des accusations, des « réquisitoires[801] » dures à tolérer.

Si par admission de Planchon lui-même, il serait nécessaire d'œuvrer pour faire comprendre au public que le théâtre n'est pas un sous-domaine de littérature, comment comprendre alors l'écriture de sa première pièce dramatique, *La Remise* ? Il se peut que, d'une façon uniquement à l'apparence paradoxale, cette pièce soit précisément une tentative que l'autodidacte Planchon tente pour produire une œuvre scénique totalement indépendante et bien différente d'une œuvre littéraire. En somme, la première écriture dramatique de Planchon ne minore pas la valeur de celle qu'il continuera d'appeler *son* écriture scénique – mais celle-ci ne se configure pas non plus comme une nouvelle convention scénique. *La Remise* semble même permettre à Planchon de progresser dans ses recherches dans un contexte qui n'est globalement pas prêt à accepter une *praxis* scénique se défaisant d'une relation, normative ou interprétative, avec une dramaturgie préalable et ainsi déplaçant radicalement la problématique de l'*auctorialité* au théâtre de la page écrite à la scène jouée[802].

Avant d'aborder des problématiques d'ordre plus général, limitons-nous à indiquer que même si Bablet semble défendre la mise en scène de *Schweyk* du Théâtre de la Cité, il n'est pas pour autant moins vrai que Planchon demeure particulièrement lié au jugement de ceux avec qui, depuis 1955, il a partagé un même combat et une même espérance : Barthes et Dort. De ce point de vue, le parcours de Planchon montre la validité de cette importante synthèse de Christian Biet :

> Dans le contexte intellectuel et politique, marxiste tout particulièrement, des années 1950-1960, puis, d'une autre manière, dans celui de l'après 1968, la conception brechtienne du théâtre accompl[it] la légitimité de la pratique scénique, et fond[e] son rapport au réel. Il [s'agit] donc d'une pratique esthétique et sémantique, d'un instrument d'éveil du public et de la manifestation du lieu d'un discours sur le monde, enfin d'un outil politique et social essentiel, réputé posséder une évidente portée politique[803].

[801] C'est ainsi qu'il définit la critique de Dort à son *Schweyk*.

[802] Cette stratégie, ou cette réaction, peut fort bien n'avoir été qu'inconsciente, et ce constat n'enlève rien, par ailleurs, à l'explication tout à fait contextuelle que Planchon donnera en 2003 à Dominique Darszacq de la naissance de sa première pièce dramatique : « […] un jour, tout à fait par hasard a surgi un producteur de cinéma qui m'a demandé comme ceci de faire un film. Et là brusquement, évidemment le problème était un peu différent, c'est-à-dire, j'ai commencé à travailler à un scénario de film, et je devenais auteur puisque je sortais un tout petit peu de la catégorie...la catégorie où l'on monte la pièce d'un autre et donc, j'ai commencé à travailler et puis l'histoire habituelle du cinéma s'est produite, c'est-à-dire le directeur a disparu, le producteur a disparu ou a fait faillite je sais pas quoi et je me suis retrouvé avec un ensemble de textes....Et les copains qui étaient là autour, qui avaient vaguement lu ces textes ont dit : mais écoute, fais en une pièce. Donc, tout à fait par hasard, si vous voulez, j'ai fait une pièce avec ces textes-là qui sont en vérité un scénario de film. C'était pas une pièce au sens vrai du mot. J'ai sorti cette pièce, ça s'appelle *La Remise*, elle n'a pas été du tout acceptée, l'ensemble de la critique a craché dessus [...] » (« Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », 2003. Ressource en ligne : https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/credits, consulté le 23 juillet 2021).

[803] Christian Biet, « Représenter les « classiques » au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, p. 384.

La portée politique qu'évoque Biet, centrale pour comprendre l'importance historique du théâtre épique de Brecht, implique une responsabilité précise. Planchon veut assumer cette responsabilité, jusqu'au bout, en tant que metteur en scène et chef de troupe mais celle-ci se révèle aussi une lourde contrainte. Il ne peut en effet assumer la responsabilité pleine de son écriture scénique en dépassant toute référence à une œuvre préalable sans être accusé de s'adonner à un jeu uniquement formel. Voilà que l'écriture de *La Remise* peut alors se configurer comme la réaction psychologique à un contexte complexe : la possibilité, pour Planchon, d'exprimer sa force créatrice en contournant le cadre de la convention scénique d'un théâtre ancrée sur une œuvre, dramatique et porteuse d'une valeur aussi littéraire, préalable que la mise en scène doit *réaliser* sur scène.

En suivant cette intuition, alors il est sans doute probable qu'*Édouard II* se présente comme le début de la « seconde vie de la Compagnie Roger Planchon[804] », mais ce spectacle marque aussi le début de la fin d'un parcours d'expérimentation « totale » de l'écriture scénique comme possibilité de fonder une nouvelle convention scénique chez Planchon. En effet, le processus de création scénique et collectif que dans un premier temps le Théâtre de la Cité tente d'imposer pour cette création scénique laisse le pas, comme nous l'avons vu, à une œuvre définitive plus proche d'une adaptation dramatique d'un auteur, Planchon, construite avec l'apport de la troupe[805].

Pour notre discours, il est donc utile de prendre en compte ces possibilités d'interprétation de la naissance de *La Remise*, le 25 mars 1962 à Villeurbanne, sans oublier que cette pièce voit le jour aussi pour des raisons strictement autobiographiques[806]. Après cette longue introduction, il est temps en effet de prendre contact avec la matière concrète de cette première œuvre dramatique de Planchon. La trame de la pièce est, de fait, construite autour de la figure de son propre grand-père, qui dans *La Remise* devient le personnage du « Vieux » Chausson de Borée.

L'histoire de cette famille et l'Histoire de France constituent, d'un point de vue technique, la *fabula* de cette pièce, tandis que les morts, violentes, du vieux Chausson et celle de son fils déclenchent l'intrigue. La pièce est, enfin, structurée comme une enquête judiciaire autour du meurtre du Vieux et du suicide de l'oncle Gabriel, afin de faire « revivre » à l'auteur et faire vivre au public l'« épopée » des Chausson de Borée. Pour ces raisons, « *La Remise* est une pièce

[804] Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 101.
[805] De la même manière, et à rebours, l'évolution de cette œuvre scénique et de ses processus de création indique, peut-être, que Planchon prend conscience que sa troupe n'est pas prête à un travail décidemment collectif, que sa *praxis* en tout cas ne s'y prête guère et que le contexte théâtral de la fin des années 1960 est davantage enclin à accepter un auteur-metteur en scène au lieu d'un metteur en scène élaborant des œuvres scéniques à partir d'une convention théâtrale différente.
[806] *Cf.* « Entretien de Roger Planchon avec Michèle Manceaux », *L'Express*, 20 février 1964. Entretien cité intégralement par Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 178.

policière en treize tableaux, une architecture complexe qui déjoue les lois de l'espace et du temps[807] ». Si, en suivant une ligne d'interprétation de *La Remise* comme autobiographie de la famille de Planchon, nous pourrions voir dans le personnage de Paul l'auteur même, Dort dément cette interprétation. Dans la critique, tout à fait positive, qu'il publie en 1964 lors de la tournée de ce spectacle au Théâtre de l'Odéon, il affirme ne pas croire « que *La Remise* puisse être réduite à une pieuse évocation du passé de son auteur et de la famille de celui-ci[808] ». Selon Dort, les éléments autobiographiques que Planchon insère dans son récit ne sont qu'un moyen pour, d'un côté, reconstruire le *milieu* de ces paysans ardéchois et, de l'autre, pour évoquer une longue évolution historique.

En effet, dans toutes les versions de cette pièce, le récit s'enchevêtre autour d'une chronologie précise, allant de 1919 à 1954. Le temps historique de la pièce démarre avec le retour de l'ainé des Chausson de Borée, Gaston, des massacres de la première Guerre mondiale. Il revient invalide, blessé lors de la Bataille de Verdun. Ensuite, l'enquête policière se déroule en parallèle avec la défaite de l'armée française à Diên Biên Phu. Dans *La Remise*, deux temps historiques s'entrelacent, donc, un privé – celui de la famille Chausson –, un autre macro-historique – celui de l'Histoire de France. Cette analogie « entre l'existence des Chausson et l'histoire de la France depuis une cinquantaine d'années – l'histoire, du moins, de ses guerres[809] » Dort la considère comme un moyen pour mettre en parallèle la stérile obstination du Vieux dans sa lutte contre la dure terre d'Ardèche et « la faillite d'une politique », celle de la France impérialiste. Mais pour ce critique, avec la construction particulière de cette pièce, la vision de Planchon ne peut que « mettre l'accent sur la fermeture et la singularité du milieu décrit[810] », au lieu de montrer l'intégralité de la structure sociale par la peinture d'un *milieu* particulier. Planchon opère à l'inverse des écrivains réalistes du XIX^{e} siècle, souligne Dort, mais dans cette structure dramatique, le critique affirme que « l'Histoire […] n'est présente que par défaut[811] ».

Bien au-delà des jugements de valeur sur la réussite de cette pièce, il nous importe de souligner que l'auteur dramatique Planchon choisit pour sa première pièce de parler d'un thème intime – avec des résonnances autobiographiques – et de l'insérer dans un parcours historique très large. Et si nous songeons aux représentations du Théâtre de la Cité dont nous avons jusqu'ici parlé, nous pouvons nous rendre compte qu'elles ont été interprétées, remaniées, voire inventées en mettant

[807] *Ibidem*.
[808] Bernard Dort, « La Remise », *Théâtre populaire*, n° 54, deuxième trimestre 1964, in *Itinéraire de Roger Planchon, op. cit.*, p. 88.
[809] *Ibidem*, p. 90.
[810] *Ibidem*, p. 91.
[811] *Ibidem*.

toujours en valeur le conflit entre un groupe humain ou un individu et une Histoire sociale ou politique. Un lien semble donc exister entre les thèmes traités dans ses mises en scène et cette première écriture dramatique, mais il nous importe de mettre davantage en lumière que ce choix autobiographique et historique semble légitimer cette création davantage que ne l'auraient fait d'autres thèmes. Pour sa première pièce, cet auteur traite en somme de problématiques qu'il connaît, avec lesquels il se sent, peut-être, plus à l'aise.

Planchon a réécrit sans cesse ses œuvres dramatiques, jusqu'à leurs versions définitives. Pour *La Remise*, prenons en considération le texte publié en 1973, dans la collection « Le manteau d'Arlequin[812] » et celui conservé dans le fonds Dort de la Théâtrothèque Gaston Baty[813]. Ce dernier montre des différences considérables avec l'ouvrage publié chez Gallimard, et il est, probablement, le « scénario » joué par Planchon[814] en 1962 et en 1964. Dans ce texte, la structure est parfaitement circulaire, elle commence avec la première enquête de 1954 et se termine sur la troisième, la même année, qui conclut et l'histoire de la famille Chausson et la pièce. Les apparitions des personnages se configurent toutes comme des avancées et des reculs dans ce temps circulaire, faisant de *La Remise* une œuvre qui semble se structurer et s'achever, volontairement, devant le public, laissant le spectateur seul avec ses doutes et ses interrogations.

La dureté et l'obstination des personnages, dès le début condamnés à une fin tragique, les rendent imperméables à toute prise de conscience de leur destin. De ce point de vue, cette pièce semble s'exposer à la vision des spectateurs comme un univers clos, où la « fin » – la mort du Vieux et de Gabriel – coïncide avec le début, et où aucun salut n'est offert, ni aux personnages ni aux spectateurs. Le personnage de Paul, d'ailleurs, se positionne à mi-chemin entre la scène et la salle, obligé, avec grande réticence, à s'occuper de l'enquête, pour n'en sortir seulement une fois que sa tante, Marie Giffard, aura brûlé, avec la ferme des Chausson, cet univers « naît mort ». Elle aussi, d'ailleurs, décide de mourir dans le bûcher, et Paul, après avoir assisté au suicide de la tante, ne peut que sortir de scène, tout comme le spectateur ne peut qu'abandonner ce lieu, désormais inexistant.

Dans cette œuvre, le temps épique et les procédés propres à ce théâtre sont insérés dans une structure et une mise en scène presque minimaliste, en nette opposition avec l'esprit des précédentes mises en scène de Planchon. Il n'est par ailleurs pas à exclure que l'auteur, à l'instar et à l'opposé de ce qu'avait tenté Adamov en 1956 avec *Paolo Paoli*, essaie de développer au maximum la forme épique, mais au-delà, ou bien *en-deçà*, de la valeur politique de ce style

[812] Roger Planchon, *Le Cochon noir. La Remise*, coll. « Le manteau d'Arlequin », Paris, éditeur Gallimard, 1973.
[813] Fonds Dort, Théâtrothèque Gaston Baty, *La Remise*, cote FD 4978.
[814] Planchon a toujours interprété le personnage du Vieux dans toutes les réalisations de ce spectacle.

théâtral. Certes, les effets du nationalisme français qui éclata au cœur du XX[e] sont dans cette œuvre dramatique dénoncés en raison des conséquences sur la vie des plus humbles. Mais cette problématique n'est pas le cœur de cette pièce : le caractère, la force quasi ancestrale du « Vieux » sont autant d'éléments radicalement aussi lointains que possible de la « demi-conscience » d'un « Paolo Paoli » et de la volonté démystificatrice des œuvres, par exemple, d'Adamov au cours des années 1960[815].

L'histoire des mises en scène de cette pièce est complexe, celle de ses réécritures bien davantage. Enfin, la réception de cette première création est globalement hostile, la critique voyant dans cette pièce l'œuvre d'un « Antoine ou d'[un] petit Zola illustré[816] ». Pour nous, cette création est en revanche le début d'un long et profond travail d'un homme de théâtre à travers la solitude et la complexité de l'écriture dramatique. En outre, le texte conservé dans le fonds Dort de Baty montre que ce critique est en 1962 ou en 1964 très proche de Planchon : il cautionne et soutient le pari de Planchon écrivain dramatique dans sa critique, mais il semble aussi qu'il ait lu le texte de la pièce, en envoyant probablement à l'auteur des conseils et des remarques dont nous ne disposons pas. Dans cet échange possible, il nous semble voir le résultat d'un débat certes très dur, mais profond et sincère, ayant par conséquent produit une plus grande compréhension réciproque entre ces deux intellectuels.

Un indice de la proximité de Planchon à Dort après, peut-être aussi grâce à la polémique sur *Schweyk*, nous arrive d'une lettre d'un spectateur ayant assisté à Villeurbanne à la pièce et au débat successif à la représentation. Noël Bermond, propriétaire d'une entreprise de tissus de haute qualité, nous révèle qu'au cours du débat, la dialectique entre l'enracinement et le déracinement a été évoquée comme l'une des problématiques principales de ce spectacle[817] : la même problématique qui divise Planchon et Dort à propos de *Schweyk*. Impossible que ce constat soit le fruit du hasard, mais cet indice n'est pas non plus une preuve irréfutable de l'influence de la pensée de Dort sur Planchon. Sans doute, il apparaît que la nature et le contenu de la discussion avec Dort

[815] Cette réflexion s'applique aussi bien à la toute première version manuscrite de cette pièce, conservée dans le fonds Dort ou dans le fonds Planchon de la BnF, qu'à la dernière version publiée chez Gallimard, *cf.* Roger Planchon, *La Remise*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2010, p. *indiquer les pages précises* !!!

[816] « La Remise », in *Itinéraire de Roger Planchon, op. cit.*, p. 88. La lecture de la revue de presse de la tournée à Paris en 1964 le confirme (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Tournée. Paris, Odéon-Théâtre de France, janvier-avril 1964. Programme, presse », 4-COL-112 (189). Une déclaration de Planchon donnée lors de la création de cette pièce par Alain Françon en 1993, évoque bien le climat de la première création de cette œuvre : « D'une façon générale – nous sommes en plein âge d'or du brechtisme – je suis considéré comme un traître par les orthodoxes, qui me reprochent l'absence de « distance » dans le jeu des comédiens, le naturalisme de la mise en scène […]. Pendant la représentation, j'entends un spectateur, un ami, crier : « Quel con, Planchon ! », et çà me fiche un coup. » (Roger Planchon, propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 10 octobre 1993).

[817] BnF, ASP, fonds Planchon, « *La Remise*. Notes de mise en scène », lettre de Noël Bermond à Roger Planchon du 9 avril 1962, 4-COL-112 (1165).

a nourri Planchon profondément, le blessant certes, mais lui ouvrant également la porte vers de nouvelles possibilités de création.

Tartuffe première version

Le Tartuffe que le Théâtre de la Cité créé le 22 novembre 1962, à Villeurbanne, est un spectacle central pour Planchon, tout particulièrement pour le renouvellement et l'affirmation de sa pratique opératoire concrète. Il s'agit de la première pièce dans laquelle il impose à ses acteurs une minutieuse lecture à la table du texte de la pièce, accomplie avant tout travail sur le plateau dans le but de pénétrer le cœur, historique et philosophique, de l'œuvre dramatique. Michel Bataillon décrit très bien ce passage d'une modalité de travail scénique à une autre :

> Dès ses premières expériences de metteur en scène, [Planchon] avait cherché à faire d'abord surgir une image visuelle globale du spectacle, un tracé exécuté en quelques jours, avant de conduire les comédiens dans la profondeur d'un texte. Et voilà qu'en préparant *Le Tartuffe* pour l'automne 1962, il invers[e] les étapes. Il install[e] d'abord les comédiens « à la table » pendant plusieurs semaines pour étudier la machine dramatique, lire et sonder les dialogues. Son assistant Jacques Rosner se souvient d'avoir passé avec lui des jours entiers à « l'analyse événementielle » de la pièce, et d'avoir à la même époque fait de même avec *Bérénice*[818].

Dans le cadre de notre parcours à l'intérieur de la *praxis* de Planchon en relation avec sa *Cité*, ce changement représente le moment où ce metteur en scène modifie la structure du processus de création de ses spectacles – donc celle de sa compagnie – et, dans le même temps, il la fixe. *Le Tartuffe* est en effet tout autant un virage dans l'évolution de la pratique opératoire concrète de ce metteur en scène et de sa compagnie [819] que l'affirmation de son propre style. Planchon expérimentera par la suite toutes les possibilités de cette nouvelle modalité, l'approfondissant toujours davantage, sans plus la quitter. La création de cette pièce de Molière, la deuxième dans le répertoire du Théâtre de la Cité, semble interrompre ainsi la longue période d'expérimentation commencée au Théâtre de la Comédie et approfondie au cours des premières années à Villeurbanne : en réalité, dialectiquement, ce spectacle en relance une autre en dépassant la précédente.

[818] Michel Bataillon, « Un livre sur la mise en scène… c'est puéril ! », in *Roger Planchon*, Introduction et choix des textes de Michel Bataillon, Arles, Actes-Sud, coll. « Mettre en scène », 2016, p. 10.

[819] Pour ce qui concerne la nouveauté que *Le Tartuffe* introduit dans les habitudes de la compagnie, Michel Bataillon fournit un panorama très clair de cette problématique et du parcours des nouveaux acteurs qui participeront à cette création aux côtés des anciens membres du Théâtre de la Cité, *cf. Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 198-201. Voir en particulier l'apport de Jacques Debary dans le rôle d'Orgon, d'Anouk Ferjac dans celui d'Élmire, de Françoise Seigner interprète de Dorine ou, encore, celui de Michel Auclair dans le rôle éponyme. Les premières représentations de la pièce voient Planchon tenir le rôle de Tartuffe en tant que suppléant d'Auclair, indisponible lors de la création de la pièce en l'automne 1962.

Son écriture scénique se définit donc une fois pour toutes comme – mais nous pourrions dire aussi qu'elle s'enferme – dans un « état d'esprit dramaturgique[820] » mûr, donc conscient de ses limites et qui innerve du tout début le travail que le Théâtre de la Cité entame sur *Tartuffe*. La modalité opératoire de Planchon, toutefois, devient plus solide, plus sûre de soi, de sorte qu'il peut maintenant revendiquer avec plus d'assurance sa *nécessité* de déjouer, ouvertement mais *inévitablement*, toute tradition de représentation.

Avec *Georges Dandin* et avec *La Seconde surprise*, Planchon avait sans doute déjà tenté les limites de son interprétation critique. Maintenant, il aborde l'histoire de la relation entre Tartuffe et la famille du noble Orgon pénétrant l'œuvre et la relation interhumaine des protagonistes respectant non seulement la lettre du texte mais en exaltant sa dramaturgie. Pourtant, ne reniant pas la nature libre de son interprétation, il fait éclater de l'intérieur les significations multiples et successives de l'œuvre, proposant ainsi *son* interprétation : un « *Tartuffe* de plus[821] », en somme, mais sans doute un *Tartuffe* qui sait ne pouvoir être que *nouveau*.

Planchon reconstitue l'enchaînement linéaire du texte dramatique conçu par Molière, mais c'est précisément cette démarche rigoureuse et vouée à la quête de la signification propre de chaque

[820] Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier-février 1986 p. 8-12. Cela n'implique pas que Planchon ne puisse pas, à l'occasion, tenter des expériences qui remettent en jeu le savoir-faire plus expérimental tenté avec *Les Trois Mousquetaires* ou avec *Édouard II* (*cf.* la célèbre *Mise en pièce du Cid* […] que la troupe créera en 1968 en témoigne, (*cf. infra* III.6 Autour du mois de mai 1968 – La contestation et la mise en pièces […] du *Cid* […]). Cependant ces expériences sont précisément des exceptions qui confirment la règle : le style de Planchon est ancré autour d'une relecture critique des classiques, une création personnelle d'œuvres dramatique dont il est l'auteur et c'est à partir de cette spécificité que sa *praxis* s'adaptera aux contextes dans lesquelles Planchon et ses théâtres iront opérer et qu'il tentera d'imposer son style.

[821] Cette formule est volontairement une inversion et une citation du titre du long-métrage de Carmelo Bene *Un Amleto di meno*, réalisé en 1973, qui est une transposition de l'œuvre de Jules Laforgue *Hamlet ou les suites de la piété filiale*. Au gré de plusieurs créations théâtrales à travers le roman bref de Laforgue, Bene semble essayer de montrer scéniquement la nécessité de renoncer à toute velléité de « représenter » *Hamlet* via des opérations théâtrales, filmiques ou musicales rigoureuses et hallucinées, qu'il accomplit à partir de son corps et de sa voix reproduisant l'œuvre du poète qui le premier a proposé « [u]n Hamlet de moins » (Jules Laforgue *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes de Jules Laforgue*, Paris, Société du Mercure de France, 1902, p. 72). L'œuvre de Planchon, à l'instar de celle de bien d'autres metteurs en scène, mais dans un contexte bien différent et en décalage avec les opérations d'interprétation qui lui sont précédentes, est opposée à celle accomplie par Bene. Ce dernier choisit la parodie de Laforgue précisément pour « déshamlétiser » l'original shakespearien, l'oublier en le rabaissant à un état de brouillon (*cf.* Carmelo Bene, Introduction à *Hamlet suite. Version-collage d'après Jules Laforgue*, in Carmelo Bene, *Théâtre. Œuvres Complètes II*, traduit par Jean-Paul Manganaro, Paris P.O.L. éditeur, 2004, p. 507-509), suivant en cela une hypothèse philologique précise – celle de T.S. Elliot, développée dans l'essai *Hamlet and his problems*. Pour Bene, une critique savante et, pire encore, les metteurs en scène modernes auraient érigé ce « brouillon » en terrain de chasse où exhiber « la mégalomanie contagieuse du « cette année je monte *Hamlet* et donc je pense. » » (*Ibidem*, p. 506). Tout au contraire, Planchon (et avec lui toute sa troupe) pense, à travers *Tartuffe*, le Théâtre et son propre théâtre avec la liberté et la rigueur apprises en ces années. René Allio, par exemple, présente ainsi la raison du travail scénique sur les classiques « aujourd'hui » : « Si même il est licite qu'une discipline théâtrale à travers le montage d'œuvres scéniques diverses, aille à la découverte de ce que pourraient être aujourd'hui ses techniques et ses partis pris les plus efficaces en cherchant leur renouvellement dans une critique continuelle des systèmes de convention scénique en vigueur, il nous semble que mieux encore que les œuvres récentes, les classiques nous offrent le champ de recherche où nous pouvons éviter les tentations de la gratuité formelle. » (René Allio, « Pièces d'hier et formes d'aujourd'hui », Supplément au n° 8 de *Cité-Panorama*, octobre-décembre 1967, programme-brochure du spectacle de la version du *Tartuffe* reprise à l'automne 1967).

réplique qui l'amène à accomplir sa *profanation* la plus évidente. Modifiant son processus de création, Planchon ne renonce pas à la quête d'un « réalisme critique », qui demeure la clef pour pénétrer la lecture scénique de sa compagnie. Pour *Le Tartuffe*, l'intuition primaire est celle d'une énorme incongruité entre, d'un côté, ce que le texte de Molière dit, donc entre ce qu'Orgon fait ou ne fait pas[822] et, de l'autre, la *vulgata* qui voit dans cette pièce l'apothéose du conflit entre des caractères symboliques opposés : le mari cocu contre le séducteur, le vrai dévot contre le faux dévot imposteur et hypocrite.

Grâce à la lecture à la table que maintenant il impose à sa troupe, il découvre que souvent la scène 6 de l'acte IV a été mal interprétée, ou bien ignorée, par les metteurs en scène, les commentateurs ou par le public. En effet, au cours des scènes centrales de cet acte, Elmire conçoit un piège parfait aux dépens de l'imposteur : elle fait croire à Tartuffe de pouvoir céder à sa séduction, alors qu'Orgon, caché sous la table où Elmire est assise et sur laquelle Tartuffe lui-même la pousse, ne peut que prendre conscience de la nature de l'homme dans les mains duquel il vient de remettre et l'avenir de sa famille et sa maison. Mais au point culminant de cette séquence dramaturgique, Orgon, allant à l'encontre de toute règle comique, ne sort pas de la table. Elmire alors convainc Tartuffe à sortir de la pièce et ce n'est qu'à ce moment qu'Orgon sort de sa cachette. Au cours de la rapide scène 6 de cet acte, l'épouse voudrait recacher son mari sous la table pour obtenir le plus grand effet pour son piège, mais Orgon refuse, et la didascalie dit qu'Elmire fait « mettre son mari derrière elle[823] ».

L'option que Planchon retient pour sa mise en scène exclue de faire devenir ce « derrière elle » l'occasion d'un jeu scénique farcesque, un *lazzo* avec le « cocu » caché derrière le dos de sa femme, puis sortant de « derrière elle » au moment le plus fort de l'action. Tout au contraire, Orgon (Jacques Debary) au cours de la scène 6 choisit de s'asseoir sur un fauteuil qui est derrière sa femme, en effet, mais seulement si l'on considère la scène de la position du spectateur. Orgon, ainsi, est partiellement caché par sa femme, mais surtout il occupe une position lointaine du regard de Tartuffe (Michel Auclair), qui fait sa rentrée côté jardin à la scène 7. Avec cette disposition proxémique des personnages, avec le jeu d'Orgon et la réaction d'Elmire, investie par le silence

[822] Tandis que pour Planchon Tartuffe est un personnage entièrement passif.

[823] Molière, *Le Tartuffe*, Paris, Hachette, collection « Classiques du théâtre », 1967, p. 135. Cette édition, enrichie d'une préface savante signée par Pierre Brunet, se veut le témoignage fidèle de la mise en scène de Planchon : si au recto le lecteur peut consulter le texte intégral et annoté de *Tartuffe*, au verso les photographies et une description détaillée de la mise en scène de Planchon tentent de restituer l'intégralité de l'œuvre scénique du Théâtre de la Cité telle qu'elle a été réalisée lors de la reprise en 1967. Bataillon nous informe que cette édition si particulière, et unique dans le panorama éditorial français, a été réalisée grâce au travail des assistants à la mise en scène Jacques Rosner et Jean-Louis Martin-Barbaz (*cf. Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 205). Il s'agit d'un document rare – dont la morphologie même et la raison de sa conception mériterait une réflexion à part – et précieux car il permet de suivre la succession de chaque scène du spectacle selon la reconstruction, qui se voudrait objective, faite par ceux qui ont contribué à cette création.

de son mari[824], Planchon sans nul doute respecte les indications de Molière. Toutefois, il fait le choix de refroidir cette scène, délibérément, suivant son interprétation de la nature de la contenance d'Orgon. En 1977, Planchon revendique ainsi son interprétation de cette scène, et donc de cette œuvre :

> L'une des choses les plus fondamentales que j'ai trouvées sur *Le Tartuffe*, je l'ai lue dans une gravure. Dans tous les classiques scolaires, on illustre le texte avec la reproduction d'un frontispice d'une des premières éditions. On y voit Tartuffe faisant la cour à Elmire, et surpris par Orgon qui sort de dessous la table. J'ai lu le texte, et probablement parce que je suis auteur, j'ai découvert que cette scène, représentée par le graveur, n'existait pas : Molière ne l'a jamais écrite. Chez Molière, Orgon est sous la table et n'en sort pas. Elmire, n'en pouvant plus, éloigne Tartuffe, le fait sortir de la pièce. Et seulement alors, Orgon sort de dessous la table... En termes de théâtre, c'est un très mauvais jeu de scène. Le rire serait plus gros si Orgon surgissait pendant que Tartuffe est là. Et les metteurs en scène le sentent confusément : ils font recacher Orgon avant le retour de Tartuffe, sans aucun respect pour ce qu'a écrit Molière. Voilà un bel exemple d'intuition. Je me dis : « Tiens, c'est faux. » Et à partir de là j'approfondis et je m'aperçois que retous les commentateurs depuis 300 ans disent en substance « Elmire est avec Tartuffe, Orgon est caché sous la table. Au moment le plus chaud, il sort. » Quand je lis la scène, je trouve l'inverse. Une dame dit à son mari : « Je vous assure que ce vilain méchant Tartuffe veut me croquer. » Son mari ne la croit pas. Elle lui propose : « Organisons un piège à méchant. Je m'y place comme appât. Mettez-vous à côté avec votre fusil et vous verrez... » La scène devient de plus en plus chaude, et le chasseur ne tire pas ; et la dame stupéfaite a bien des raisons de s'interroger : « Pourquoi ne tire-t-il pas ? » À partir d'une gravure, à partir de commentaires qui soutiennent des contre-vérités, je fais une mise en scène que j'estime plus proche de Molière. Parce que j'ai lu Freud, et que je connais un peu la psychologie contemporaine, je me dis que si le chasseur ne tire pas, c'est qu'il doit y avoir une explication secrète. Mais l'explication, elle est comme le nez au milieu de la figure, et depuis trois cents ans on ne la voit pas. Initialement, c'est une intuition, une sorte de regard préparé, et puis après je suis capable de tenir une conférence sur l'homosexualité latente d'Orgon[825].

Si sans doute Planchon suit scrupuleusement la succession des actions scéniques telle qu'elle est prescrite par le texte, sa restitution n'est pas moins très personnelle, dictée par sa propre intuition subjective de la nature de la relation entre Orgon et Tartuffe[826], renforcée et enfin expliquée grâce à ses lectures et à la sensibilité de son époque. Avec cette mise en scène donc, aux

[824] La description de la réaction physique d'Elmire à la première réplique d'Orgon de la scène 6 la désigne comme en proie à un « désespoir ironique ». À la réplique d'Elmire « Mon Dieu ! l'on ne doit point croire de trop léger. / Laissez-vous bien convaincre avant que de vous rendre, / Et ne vous hâtez point, de peur de vous méprendre », la didascalie du jeu scénique indique ainsi le jeu d'Anouk Ferjac : « Elle se retournait face public, bras le long du corps, paumes ouvertes, la tête légèrement inclinée. Son attitude et son ton de voix trahissaient un être démuni et friable. La légère pointe d'humour qui court sous le texte accentuait encore cette fragilité. » (Molière, *Le Tartuffe*, Paris, Hachette, *op. cit.*, p. 134). En revanche, Orgon est décrit comme « tapi dans son fauteuil au fond jardin » (*ibidem*, p. 136) durant tout le début de la scène 7.

[825] « Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 56-57. Dans la suite immédiate de cet entretien, Bataillon, interviewé avec son metteur en scène, indique dans Jean Le Pautre le seul graveur qui, probablement dans l'édition du texte de 1669, respecte la lettre de la didascalie de Molière.

[826] « Immédiatement, je précise qu'Orgon ignore les sentiments qui l'habitent. Il est même loin de les soupçonner, sinon je ne vois pas comment la pièce pourrait exister, mais je ne vois pas non plus comment l'action de la pièce peut être compréhensible si ces sentiments sont absents chez Orgon. Les commentateurs parlent-ils d'autre chose lorsqu'ils indiquent que le personnage nourrit une « véritable passion pour Tartuffe » ou lorsque Dorine, indignée, précise que « pour une maîtresse on ne saurait avoir plus de tendresse ». La « passion » d'Orgon pour Tartuffe, dont avec raison les commentateurs nous rebattent les oreilles, elle porte un nom. » (Roger Planchon, « Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », in Molière, *Le Tartuffe*, Paris, Hachette, *op. cit.*, p. 195).

outils constituant la panoplie habituelle d'un metteur en scène critique et brechtien, la psychanalyse s'ajoute en tant qu'arme ultérieure avec laquelle comprendre la profondeur d'un texte et désacraliser la tradition qui l'aurait éloigné du spectateur contemporain[827]. La démarche de Planchon se veut donc doublement rigoureuse : il restitue cette séquence scénique telle qu'elle est agencée par Molière et il ne poursuit pas moins sa propre lecture critique, contemporaine et *profanatoire* de ce classique.

Cette analyse psychologique fait réagir, encore une fois, les commentateurs. Surtout, les critiques ne peuvent que globalement constater la nouveauté d'une version qui dépasse et défigure la tradition via le plus grand respect du texte[828]. L'individualité des personnages et leurs liens les plus intimes – et secrets – deviennent le centre de l'interprétation scénique de Planchon, à côté de la lecture toujours historique et politique de la pièce. Cette deuxième lecture, toutefois, en cette occurrence passe au second plan, demeurant la structure « normale » de son œuvre scénique.

Bref, l'hypothèse de l'homosexualité refoulée d'Orgon structure ce spectacle, façonne aussi profondément l'œuvre scénique que sa réception. Encore une fois, le Théâtre de la Cité modifie le genre de l'œuvre classique que la troupe *traite*[829] : de comique à dramatique – sans pour autant devenir tragique –, comme ils l'avaient jadis fait avec *George Dandin*. Il convient toutefois d'indiquer tout de suite la spécificité et la différence de cette restitution au regard de celles accomplies précédemment. Planchon n'a plus besoin de démontrer la possibilité et la force d'un

[827] Suivant les explications successives que Planchon donne de son interprétation et, surtout, la reconstitution, certes bien partielle et à discuter, contenue dans l'édition Hachette du *Tartuffe* du Théâtre de la Cité, il nous semble que c'est bien la scène sept de l'acte III qui rend le plus explicite la « passion » d'Orgon pour Tartuffe contre sa famille et, surtout, sa femme. Il s'agit de la scène où Orgon chasse son fils, affirme qu'il veut que Tartuffe fréquente le plus possible sa femme (« [e]n dépit de tout vous la fréquenterez. / Faire enrager le monde est ma plus grande joie. » Molière, *Le Tartuffe*, *op. cit.*, p. 111) pour, enfin, le nommer héritier de tous ses biens. De plus, les images et les commentaires qui nourrissent le texte de l'édition Hachette laissent entrevoir, malgré tout, l'élan sincère, l'enthousiasme presqu'immodéré d'Orgon ainsi que la quasi-coquetterie, bien calculée et savamment cachée, de Tartuffe. C'est alors au cours de cette scène que le public peut percevoir le triangle amoureux liant à la fois Orgon, Tartuffe et Elmire selon un schéma triangulaire qui caractériserait l'amour, inconscient et aliéné, du premier envers les seconds.

[828] Bataillon résume la réaction de la presse parisienne à cette création : « *L'Aurore*¸ *La Croix*, *Le Figaro*, *France-Observateur, Paris-Match* et *Minute* forment un bloc et partent en croisade contre la trahison d'un trésor du patrimoine. » (*Un défi en province,* volume II, *op. cit.*, p. 205). À l'occasion de la tournée du Théâtre de la Cité à Paris, nous pouvons en effet lire dans *Le Figaro* du 10 mars 1964 ce jugement anonyme : « Les amateurs de boules puantes en auront été pour leurs frais, cette nuit, à l'Odéon : le « Tartuffe » de M. Roger Planchon est passé comme une lettre à la poste. » (Document conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier de presse *Tartuffe*, Odéon, 1964, 4-COL-112 (191). Si les jugements des autres critiques ou des rédactions citées par Bataillon sont moins vulgaires mais également virulentes, la presse plus à gauche, du *Monde* jusqu'à *L'Humanité*, semble soutenir et saluer l'œuvre de Planchon et de sa troupe (voir, à titre d'exemple, les affirmations de Bertrand Poirot-Delpech : « La « situation » d'Orgon et la corruption de ses idées par « le psychologique » apparaissent par instants dans une clarté toute sartrienne. », *Le Monde*, 11 mars 1964. Ce critique fait ensuite l'éloge des acteurs autant que du metteur en scène qui a su les guider sans les opprimer). Jean-Pierre Lenoir, sur les pages du *New York Times* du 10 mars 1964, après avoir enregistré les réactions « controversées » à cette œuvre scénique, au sujet de l'interprétation du lien homosexuel entre Orgon et Tartuffe affirme que : « there seems no textual reason why we should not accept it. » / « il ne semble pas y avoir une raison textuelle pour ne pas l'accepter. »

[829] Lo mot *traitement* revient parfois à la plume de certains critiques pour décrire l'opération accomplie par cette troupe sur les classiques.

nouvel « usage de nos classiques ». Il semble au contraire s'atteler à montrer l'inévitabilité de son interprétation, ne posant même plus la question de sa légitimité. La liberté de sa lecture a déjà été, en un certain sens, posée et si son interprétation est certes subjective, elle est fondée sur une solide base dramaturgique et historique. En somme, cette œuvre scénique est toujours mise au service de la contemporanéité pour qu'elle puisse juger, avec « étonnement », son passé.

Le Tartuffe est l'une des pièces parmi les plus représentées, et les plus proprement sacrées, du répertoire classique français. Coquelin cadet s'y confronta en 1899 et Antoine en 1907. Fernand Ledoux une toute première fois en 1935, alors que Sacha Guitry interprète Tartuffe une première fois en 1943[830] et, enfin, Louis Jouvet en 1950. Or, du poids de cette tradition Planchon n'est pas seulement conscient, mais il est conscient aussi qu'il ne peut que présenter une version différente de celles de ses prédécesseurs, sans pour autant vouloir mener, avec son interprétation, une attaque frontale – à savoir formelle et structurelle – à la convention théâtrale.

Dans un texte très dense, comptant cent cinquante pages dactylographiées (sans compter les pages et les notes manuscrites), Planchon rend compte de son aventure intellectuelle dans la structure de cette fable. Bien plus que des « Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », comme l'indique le titre choisi pour la publication d'une petite partie de ce texte[831], ce document cristallise le cœur de la pensée théâtrale que Planchon a développée au cours de ses années de mise en scène des classiques et d'étude da la machine dramatique. Il analyse, aussi, à la fois le travail accompli sur ce texte par ses prédécesseurs les plus illustres – à savoir ceux que nous venons d'évoquer – et les positions des critiques et des spécialistes à propos de cette pièce. Ces pages, qui nourriront de très nombreux écrits ou discours de Planchon des années 1960 ou 1970, s'interrogent également sur la valeur des « classiques » dans la société moderne. Ensuite, il aborde les spécificités et les défis de la mise en scène, sa différence avec le travail d'autres exégètes et il parle de la difficulté de l'écriture théâtrale.

Après avoir synthétisé son travail de recherche historique et critique sur *Tartuffe*, le metteur en scène affirme qu'Antoine, Jouvet, Ledoux ou Coquelin, tous, « ont hautement affirmé qu'ils servaient [l'œuvre] et ont prouvé qu'ils s'en servaient[832] ». L'analyse que Planchon pose en une

[830] *Cf.* l'article de Joël Huthwohl, « Sociétaire sans honoraires », *Double jeu*, *Sacha Guitry et les acteurs*, n° 3, 2006, 97-108.
[831] Roger Planchon, « Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », in Molière, *Le Tartuffe*, Paris, Hachette, *op. cit.*, p. 191-202.
[832] Roger Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*, première version », p. 29. Document tapuscrit, numéroté mais non relié, avec insertion de notes manuscrites de Planchon, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1204). Le contenu de cette analyse sera repris dans la conférence prononcée le 15 décembre 1965 au sein du *Groupe d'études de lettres classiques et modernes* de l'Université de Lyon et qui sera intitulée « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène » (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (120). Ce second document, très important mais résultant d'un enregistrement d'une

trentaine de pages et puis en plus de cent vingt développe en profondeur ne sert pas de défense pour sa propre interprétation : c'est la nature foncièrement contextuelle de la mise en scène moderne, donc pratiquée par des sujets ancrés dans leur Histoire, qu'il s'agit de préciser. De la même manière, c'est précisément la charge que nous définissons comme profanatoire inhérente à la mise en scène moderne que Planchon semble ici décrire, même s'il est le premier à montrer que cette charge a toujours été refoulée ou niée par ses prédécesseurs.

En montrant qu'il a su respecter l'évolution linéaire des actions scéniques de la pièce, il démontre que, lui, il est conscient de ne pouvoir que proposer une interprétation personnelle, certes rigoureuse, mais influencée par son époque, du texte mis en scène. Bref, Planchon commence à acquérir la conscience qu'une « époque entière se sert dans les chefs-d'œuvre du passé[833] », comme il l'affirmera encore plus clairement en 1965. Au cours de la préparation de cette pièce et à la suite de ses représentations, Planchon théorise et revendique la spécificité de son travail, de sa quête d'un « réalisme critique[834] » en lien avec les angoisses de son époque. C'est pourquoi il peut affirmer que les classiques

> [p]eut-être jouent-ils le rôle d'une mythologie. […] Les grandes mythologies aujourd'hui sont mortes et les chefs-d'œuvre du passé tiennent pour nous le rôle que la grande légende divine et héroïque tenait pour les Grecs. Nous nous agrippons à nos classiques – dans une acception très large du mot – pour nous connaître un peu plus[835].

présentation orale jamais corrigée, a été partiellement repris in *Roger Planchon*, Arles, Actes-Sud, coll. « Mettre en scène », 2016, p. 31-35, en omettant les parties qui concernent *Le Tartuffe* et *Bérénice*, pièce que Planchon mettra en scène le 3 mars 1966, et l'attaque directe à la morale des mises en scène classiques prônée par Barrault. En revanche, Émile Copfermann publie intégralement ce texte (*cf. Théâtres de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 359-373), mais il semble se tromper de date, indiquant qu'il s'agit d'une conférence donnée en 1963 et non pas en 1965. En outre, Copfermann doit avoir lui-même corrigé et mis en forme le texte maintenant conservé à la BnF. Une version plus corrigée de cet enregistrement, mais cachant la dimension orale du texte lu et prononcé par Planchon a pu aussi être retrouvée, ce qui nous fournit une meilleure compréhension de ce texte en son contexte, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1140).

[833] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », 4-COL-112 (120).

[834] De cette formule, souvent évoquée, jamais vraiment définie, Bataillon donne cette simple mais efficace définition : « La « démarche de réalisme critique » consiste tout simplement à ne se priver d'aucune des armes disponibles pour saisir et mettre en lumière les fondements réels d'un édifice dramaturgique et les enjeux réels d'un conflit », *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 194. La définition pragmatique de Bataillon suffit pour tenter d'expliquer et pénétrer dans la *praxis* de Planchon. En réalité, cette formule pourrait être enquêtée d'un point de vue théorique, mais toujours en relation avec le contexte intellectuel de ces années. Par exemple, il conviendrait de se poser la question de l'usage de cette formule outre que chez Brecht aussi bien que chez Gerog Lukàcs (*cf. La signification présente du réalisme critique*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Galimard, 1960). Il faudrait vérifier la possible lecture de ses réflexions par Planchon puisque dans un passage de ses notes il cite le philosophe hongrois. Pour un cadrage de l'évolution de ce concept ainsi que pour une critique de cette définition dans la pensée de Lukàcs, *cf.* Michael Löwy, « L'irréalisme critique », *Actuel Marx*, volume 45, n° 1, 2009, pp. 52-65.

[835] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », 4-COL-112 (1204), tapuscrit numéroté, p. 33-34. Sans doute, cette citation est débitrice de la lecture des *Mythologies* que Roland Barthes avait recueillies en volume en 1957, sans pour autant que Planchon cite directement cette source. D'ailleurs, dans la suite de ses réflexions, très riches et articulées, il commencera à critiquer même les interprétations de plusieurs critiques quant à la signification des certaines œuvres classiques, malgré la proximité et la dette qu'il reconnaît envers ces derniers. Enfin, cette proposition sera reprise et publiée en en modifiant seulement la forme dans le texte qu'il écrira pour l'édition Hachette en 1967 (*cf.* « Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », *op. cit.*, p. 197). Or, ce détail nous fournit l'occasion de dater précisément ce

Mais la fonction « mythologique » que maintenant Planchon reconnaît aux classiques se veut un appui rhétorique parallèle à la déclaration de la nécessité, historique, de la réécriture des classiques. Planchon s'en tient strictement à la fable : mais pour montrer l'impossibilité de respecter toute tradition d'interprétation, arrivant à réfuter tout désir réactionnaire caché dans la quête de la « juste » lecture d'un classique. Il est aussi libre d'affirmer, comme pour déjouer d'avance tout jugement préconstitué sur son travail, que s'il se pose la question de « qu'est-ce que Tartuffe fait ? », il suit les enseignements du Stagirite, pour qui « [l]a tragédie est imitation d'action et à travers cette dernière, précisément, imitation d'hommes en action[836] ».

Pourtant, il est le premier à se méfier de ce retour à Aristote[837], la « primauté de la fable » demeure bien le premier des enseignements que Planchon doit à Brecht et cette « primauté », au contraire, accentue l'« insolence critique » que Lasalle reconnaît comme l'une des caractéristiques principales du théâtre de Planchon[838]. Insolence qui le porte à s'installer non plus seulement au cœur de la situation que la pièce expose – de sa structure politique et idéologique profonde donc

document. En effet, Planchon dans ces pages affirme que cela fait « douze ans » qu'il mène les réflexions qui sont ici recueillies (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », *op. cit.*, p. 55), par conséquent ce texte doit avoir été écrit au cours de l'année 1962. Cependant, plusieurs éléments pourraient aussi bien renvoyer à des réflexions futures. Cela signifie que ces pages, dont l'écriture a été sans aucun doute entamée à la marge ou après la création de *Tartuffe*, sont aussi la matrice des réflexions qu'essaimeront ses prises de position futures. En dernier lieu, soulignons que Copfermann, dans son analyse du *Tartuffe* du Théâtre de la Cité, cite et commente une partie importante de ces pages. Il faut en particulier signaler la critique de Planchon de toutes les versions stylisées, « symbolistes » d'œuvres classiques ou contemporaines qui, même en se réclamant d'une lecture marxiste, n'auraient rien compris de Marx, car elles auraient évacué l'Histoire via une réduction des conflits entre les personnages réels à des conflits entre des « caractères » sociaux. Il analyse ainsi et critique l'image figée que l'on peut avoir des pièces de Brecht lui-même, indiquant qu'il est impossible de réduire le personnage d'Anna Fierling, par exemple, à une petite bourgeoise qui agit, sur scène, uniquement en tant que « symbole » de sa classe. Ainsi, Planchon en arrive à dire même que le *Coriolan* de Shakespeare offre plus de possibilités de lecture et de critique de l'idéologie fasciste que l'adaptation que Brecht en a fait. Or, Copfermann glose : « Shakespeare : oui. Shakespeare revu par Brecht : non » (*cf.* Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 215). Cette vision binaire, justifiée sans nul doute par une lecture linéaire des notes de Planchon, oublie toutefois le contexte dans lequel Planchon écrit ces notes, à savoir son opposition à tout dogmatisme et schématisme « orthodoxe » qui, en ces mêmes années, commence à imposer une image figée des œuvres de Brecht et de sa théorie théâtrale. En effet, Planchon dans ses notes affirme clairement que « [c]cette critique ne vise aucunement Brecht auteur mais Brecht théoricien ou plus exactement le développement abusif que l'on fait subir à ses théories. » (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », *op. cit.*, p. 65).

[836] Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française,1990, p. 113, chapitre VI, 1450b.

[837] « Pour animer le débat, j'attaque ici et là pour amuser un peu le lecteur en embouchant les trompettes d'un retour à Aristote, mais je sais que ce n'est pas le ton qui convient, et il ne convainc plus personne. », Roger Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », *op. cit.*, p. 57.

[838] « C'est Planchon qui, avant tous les autres, me révéla ce qu'on pouvait attendre de la mise en scène : oubliée l'*intimidation* des préjugés et des modèles, le temps était venu de la *distance*, du détour, de l'*insolence critique*, et aussi de l'*ouverture interdisciplinaire*, du mélange des genres, de la réinvention des formes à partir des *contenus*, de *la primauté de la fable*, de la pluralité du sens, dans l'inlassable dépliement des textes, et la *traque*, sous la *littéralité* des mots, de leur *changeante et contradictoire ambivalence*. », Jacques Lasalle, « Une dette d'importance », *Théâtre Ouvert. Le journal*, numéro 27, printemps/été 2010, p. 43. C'est nous qui soulignons.

– mais dans le cœur et dans l'inconscient de celui qui dans *sa* mise en scène devient le seul protagoniste de *son Tartuffe* : Orgon[839].

De ce point de vue, le sensuel et charnel tableau représentant une descente de croix que Planchon et Allio arborent en tant que rideau de scène semble fonctionner en tant que rappel constant de la sensualité, inconsciente mais envahissante, qui se cache derrière cette pièce. Mais c'est l'ensemble de la scénographie qui devient l'emblème du contenu de l'œuvre[840]. Une scénographie dont la préparation nous est révélée par une lettre que René Allio, comme il l'avait déjà fait pour *La Seconde surprise de l'Amour*, envoie à Planchon avec des croquis de la structure de la pièce qu'ils sont en train de construire. Allio décrit notamment le « système de panneaux détachés[841] » qui permet de transformer l'espace scénique au fil de l'évolution dramaturgique de l'œuvre. Planchon répond à cette note le 28 septembre 1962 dans une lettre où, tout d'abord, il souligne à quel point ce système de parois mobiles, décorées par des tableaux peints la même année de la création de la pièce, doit être pour le public une « surprise poétique[842] ».

Ensuite, il loue la proposition de son scénographe pour ce qu'elle a de « shakespearisation de la pièce[843] », car il juge *Dom Juan* et *Tartuffe* les pièces les plus « shakespeariennes de Molière[844] ». En outre, l'indication d'« un crucifix posé sur une cheminée haute ou une desserte, etc., de manière à faire des dialogues christ-personnages aliénés[845] » révèle le rapport que Planchon veut instaurer entre la conduite des personnages et l'agencement de l'espace scénique. Mais c'est une autre note décisive, bien qu'hermétique, qui semble le plus révéler la nature profonde de son spectacle :

---

[839] « On admet que Molière nous montre un Orgon falot qui ne prend aucune décision. Si l'on s'en tient aux faits (à l'exception du cinquième acte) la pièce n'avance que par les décisions d'Orgon. » (« Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », *op. cit.*, p. 195).

[840] « Le décor de René Allio qui fait pénétrer notre regard de plus en plus avant dans la maison complète heureusement la conception de Planchon. Le panneau de fond se soulève silencieusement à chaque début d'acte, et agrandit l'espace scénique en indiquant moins un changement de lieu qu'un glissement du temps : le temps passe, le jeu devient plus serré, et la mésaventure d'Orgon prend, littéralement, des proportions de plus en plus grandes. » Raphaël Nataf, « *Le Tartuffe* de Molière », article paru dans *Théâtre populaire*, n° 53, 1er trim. 1964, maintenant in *Itinéraires de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 99.

[841] Document conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène ; note de travail et croquis de René Allio envoyés à Roger Planchon », 4-COL-112 (1193), datée 25 septembre 1962.

[842] Roger Planchon, lettre à René Allio du 28 septembre 1962, in *Roger Planchon*, Introduction et choix des textes de Michel Bataillon, Arles, Actes-Sud, p. 25.

[843] *Ibidem*.

[844] *Ibidem*. Ainsi Michel Bataillon, dans une note savante très précise, glose ce passage : « Dans sa critique du *Franz von Sickingen* de Ferdinand Lasalle, Karl Marx oppose « shakespeariser » à « schilleriser ». Planchon avait adopté ce concept qui l'aidait à réfléchir sur *Henry IV*. » (*Ibidem*). Ajoutons qu'avec *Tartuffe* Planchon maîtrise au maximum l'art de l'historicisation d'une pièce traditionnellement « intemporelle ». Cette « shakespearisation » semble principalement renvoyer à une dimension historique que la tradition et la langue de Molière ont tendance à oublier, alors que le *blank verse* et la structure ouverte des œuvres élisabéthaines la mettent constamment au centre.

[845] *Ibidem*.

> Sur le style général, voilà où j'en suis. Dans le *Dandin* ou le Marivaux, nous avons tenté d'exposer le quotidien, d'où surnageaient les conflits. Mais toujours englués dans le fleuve des gestes, actes, etc. du quotidien. Ici, nous tenterons de rendre la réalité comme stylisée, le quotidien entier mais comme « pincé ». Est-ce que tu vois ce que je veux dire ? Je n'arrive pas à l'exprimer bien en clair. J'ai besoin du plateau pour le faire, mais c'est l'idée générale : le quotidien « pincé »[846].

Cette déclaration, tout à fait hermétique, témoigne de la nature de la réflexion d'un intellectuel dont l'essentiel de sa communication doit avoir lieu à travers les codes matériels de la scène. Toutefois, l'usage de cet adjectif, qui par extension métonymique peut prendre la signification de quelque chose qui manifeste de la raideur, renvoie dans tous les cas à une image d'étroitesse, à l'acte de pincer, donc de réduire, de resserrer. Cela dit bien la descente dans l'intimité d'une famille, d'un père noble et, enfin, d'un mari pris au piège d'un amour illégitime, parfaitement inconscient et pour cela encore plus puissant.

L'échelle au niveau de laquelle Planchon travaille est donc celle individualisante d'une histoire privée analysée à l'aide d'un microscope, dans laquelle l'irruption de l'Histoire avec un grand H, et donc aussi de la politique et du pouvoir, se déroule au moment où le protagoniste est le plus seul et le plus fragile. De ce point de vue, l'arrivée de l'Exempt à l'acte V, qui met fin à la pièce et rétablit l'ordre et la justice dans cette fable, c'est aussi, dans la mise en scène de Planchon, l'entrée d'une échelle d'analyse plus large, politique et historique, qui jusque-là avait été tenue à l'arrière-plan.

Planchon souligne que Jouvet, par horreur de la rhétorique de cette séquence dramatique, dans sa mise en scène de *Tartuffe* avait voulu diluer la scène en un chœur d'acteurs lisant tour à tour des passages du monologue final où l'émissaire du Roi libère et pardonne Orgon pour condamner Tartuffe[847]. Planchon, au contraire, veut découvrir toute la puissance de cette scène, et donc la rétablir dans sa distance historique et dans sa vérité politique. Et c'est la violence de cette irruption du pouvoir, bien réelle et aucunement métaphorique, que Planchon met en scène sept mois après le massacre du métro Charonne effectué par les compagnies de CRS aux ordres du préfet Maurice Papon. Or, dans sa lettre à Allio, Planchon est très clair au sujet de cette séquence du spectacle : « Pour les hommes de l'exempt, bien soigner l'aspect descente de police, presque CRS[848]. »

[846] *Ibidem*, p. 26.
[847] Planchon cite directement les mots de Jouvet, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », *op. cit.*, p. 65. Au sujet des mises en scène « proprement scientifiques » de Jouvet du *Tartuffe* et de *Dom Juan*, *cf.* Jean-Louis Besson, « Jouvet metteur en scène de Molière. *Dom Juan* et *Tartuffe* », in Ève Mascarau et Jean-Louis Besson (dir.), *Louis Jouvet artisan de la scène, penseur du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018, p. 219-230.
[848] Roger Planchon, lettre à René Allio du 28 septembre 1962, *op. cit.*, p. 27.

L'Exempt est, de son côté, décrit comme un « préfet-IGAME[849] » par le metteur en scène, à savoir un Haut fonctionnaire en mission extraordinaire, auquel les préfets départementaux sont subordonnés et qui est chargé prioritairement d'une mission de maintien de l'ordre.

L'homme du pouvoir et le grand bourgeois que Planchon identifie dans ce personnage est cohérent avec la lecture historique de ce final. La faute d'Orgon est celle d'avoir entretenu des relations étroites avec Argas, un noble très impliqué dans la Fronde, et, de surcroît, d'avoir caché pour son ami une cassette contenant des documents très compromettants. La « passion » de ce personnage pour Tartuffe l'a aussi amené à confier cette précieuse cassette à cet imposteur.

Dans ses notes de mise en scène, Planchon rappelle souvent qu'en 1664 Louis XIV a encore besoin d'installer durablement et d'une façon très solide son pouvoir face à une cour toujours prête à mettre en question le pouvoir absolu que ce Roi saura instaurer seulement ensuite. Lorsqu'il choisit d'exalter la réalité historique de cette scène, Planchon veut concrètement rendre justice au génie de Molière : « Plutôt que de dénoncer une platitude de Molière envers celui qui le subventionne, il est plus généreux et plus rigoureux de voir là une description précise et critique de la réalité[850]. » Sa lecture réaliste des faits de la pièce rend logique et utile le pardon du Pouvoir envers les fautes d'un vieux, et au demeurant toujours fidèle, serviteur du Roi tel Orgon. De la même manière, rien de plus logique que d'organiser une bien sensible démonstration du pouvoir royal se terminant avec la condamnation d'un petit gueux, le pardon d'un noble et ainsi en l'exaltation de la magnanimité d'un Roi.

Dans cette œuvre scénique, intime car psychologique, historique et donc aussi politique, se concrétise la définition que Bernard Dort donnera, en 1977, de la spécificité des œuvres de Planchon dans les années 1950 et 1960 :

> Tout en s'en tenant scrupuleusement au texte, Planchon revendique le droit de lire l'œuvre classique avec un regard d'aujourd'hui. Ou mieux de la lire « par-dessus l'épaule de celui qui l'écrivit ». Ses spectacles entendent nous livrer non seulement ce que Stanislavski appelait le « sous-texte » du texte — à savoir ce qui sous-tend psychologiquement les paroles des personnages — mais encore le sur-texte, soit leur environnement social, saisi dans une perspective historique (la nôtre : celle de spectateurs de la seconde moitié du XX^{e} siècle)[851].

[849] *Ibidem*. Acronyme pour « Inspecteurs généraux de l'administration en mission extraordinaire. Cette institution est née des grèves insurrectionnelles de 1947 lorsque les pleins pouvoirs furent donnés au préfet Massenet sur les autorités civiles et militaires de la 9^{e} région militaire afin de rétablir l'ordre dans le sud du pays. Le préfet Massenet est envoyé à Marseille et fait occuper les centraux téléphoniques par les forces de l'ordre alors que l'Hôtel de Ville était déjà occupé par les grévistes. De la même façon, Jacques Bordier-Brunschwig, inspecteur général de l'administration, est envoyé à Montpellier avec les pleins pouvoirs car le préfet ne contrôlait plus la situation. » (Luc Rouban, « Les préfets entre 1947 et 1958 ou les limites de la république administrative », *Revue française d'administration publique*, 2003, n°108, p. 560, note numéro 6). En 1964, ils seront remplacés par des Préfets de régions, figures déjà instaurés sous le régime de Vichy.

[850] « Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », *op. cit.*, p. 198.

[851] Bernard Dort, « Un âge d'or ou : sur les mises en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Les Problèmes du théâtre en France (1920-1960), Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1977, p. 1013.

Or, nous pourrions peut-être préciser davantage cette formule fulgurante, mais laconique, de Dort. Sans nul doute, Planchon découvre dès *Henry IV* la possibilité d'agencer scéniquement le « sur-texte » dont parle Dort. Avec *Georges Dandin,* ce sur-texte apparaît dans la centralité des paysans qui commentent la fable, mais avec *La Seconde surprise,* Planchon a affirmé vouloir dégager une réalité psychologique profonde dans le personnage de Lubin, que seulement la convention sociale cache. L'élément psychologique semble en effet toujours présent dans les spectacles de Planchon, comme le souligne Dort aussi et devient peut-être central pour comprendre le personnage de son – et en partie de sa troupe – Édouard II. Avec *Le Tartuffe*, toutefois, c'est le sous-texte qui prend le dessous, l'individualité du personnage étant le moteur de l'action de toute l'œuvre scénique qu'il construit. Dans ce schéma, la structure politique, toujours sous-jacente, agissante et visible grâce à la scénographie d'Allio, fait son intrusion, définitive, à l'acte V pour clore la pièce[852].

« Un théâtre qui ne présente qu'un conflit social entre des abstractions est aussi faux que celui qui réduit tout conflit à une lutte entre individus[853]. » Par ces mots, Planchon défend son spectacle dans des documents présentés à la presse lors de sa création ou de l'une de ses toutes premières reprises. Ce témoignage est donc à la fois la défense et la présentation d'une pièce importante pour son créateur[854]. Ainsi, Planchon découvre l'importance et la force de l'individu alors même qu'il découvre la liberté, l'indépendance et la nécessité de sa pratique dramaturgique.

Au regard de la nature critique du théâtre de ces années et, surtout, de la compréhension des pouvoirs de la scène en la figure du metteur en scène, Christian Biet a écrit :

> La clé de voûte de cette nature critique, et de cette autonomie de l'écriture scénique élaborée sur le matériau textuel, est ainsi la notion — elle aussi brechtienne — de « dramaturgie », qui s'impose alors au cœur du travail scénique. Dramaturgie non plus entendue au sens de règles d'écriture et de construction du texte dramatique, mais dont le domaine est devenu, de celui de l'écriture textuelle, celui de l'écriture scénique, et en premier lieu celui du passage du matériau textuel à la construction de la représentation[855].

Planchon est tout à la fois sujet et objet de la transformation historique que Biet synthétise. De plus, nous avons pu mettre en lumière qu'avec *Tartuffe*, l'écart qui se produit dans la conscience de Planchon par rapport aux générations qui l'ont précédé, c'est précisément la conscience de la

[852] Alors l'irruption de l'exempt est, dans cette mise en scène, précisément l'entrée en scène du sur-texte jusque-là tenu à distance, qui refoule définitivement les phantasmes d'Orgon. Il ne s'agit pas de l'irruption, métaphorique, du sur-moi dans la psyché de cet individu pour résoudre ou cacher définitivement l'aliénation dont Orgon pourtant souffrirait.
[853] BnF, ASP, fonds Planchon, « Ronéo 1960-1963 », document tapuscrit signé par Planchon, 4-COL-112 (1482).
[854] Dans la lettre à Allio déjà citée, Planchon est en ce sens explicite lorsqu'il indique au scénographe que les décors doivent être « légers », faciles à monter et à démonter, dès lors qu'il envisage de pouvoir porter cette œuvre en plusieurs tournées dans les années à venir.
[855] Christian Biet, « Représenter les « classiques » au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XXème siècle », *op. cit.*, p. 384.

nécessité de proposer une interprétation nouvelle de cette œuvre. Planchon est très clair à ce sujet, même brutal dans ses notes personnelles lorsqu'il affirme que :

> « [l]a « tradition » et l'« interprétation traditionnelle » sont une blague. Qui peut encore croire à ces sottises et s'en réclamer ? Que l'on lise et étudie les mises en scène du *Tartuffe* à la Comédie-Française. Toutes se contredisent et expriment ceci ou cela, machines de guerre contre l'église, cent ans après machine de guerre de l'église[856].

Si dans ces mots nous pourrions entendre l'écho de propos similaires jadis tenus aussi par Jouvet au sujet de sa version de *Tartuffe*, la spécificité de Planchon réside dans le fait qu'il sait que ce sont les angoisses et les passions de son temps qui s'expriment dans sa mise en scène. Et toute sa *praxis*, dès lors, s'attèle à montrer que même la plus rigoureuse des lectures du « matériau textuel », en réalité, exalte la nouveauté éphémère de « la construction de la représentation ». Bref, Planchon aux prises avec *Tartuffe* n'est pas seulement un metteur en scène pleinement « adulte », mais aussi un metteur en scène qui revendique et assume le pouvoir de cette figure désormais hégémonique dans le panorama théâtral européen, sans chercher à dépasser la convention scénique de son temps.

II.2.5 Le metteur en scène comme *auteur du théâtre*

À ce stade de notre analyse, une réflexion plus globale sur le parcours que nous venons d'esquisser semble s'imposer. Nous avons souligné à plusieurs reprises que le parcours de Planchon, à travers Brecht, en raison de son rapport à des œuvres du passé telles que *Henri IV* ou *Georges Dandin* et encore plus à l'heure du passage de la création d'*Édouard II* à l'écriture de *La Remise*, semble interroger singulièrement la question de l'*auctorialité* de la mise en scène dans le théâtre de la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

Avec *Tartuffe*, la question semble s'imposer une fois pour toutes. Planchon dans ses notes est très attentif à différencier son travail exégétique et celui de l'auteur d'un essai critique : « La mise en scène d'un grand texte est l'équivalent d'une grande critique mais le langage de sa traduction est moins clair car évidemment il n'a pas recours aux mots. Ce désavantage est réel et parfois bien pénible[857]. » Certes, il n'a de cesse de montrer la différence entre sa posture et celle d'un critique aux prises avec une démonstration théorique. Néanmoins, dans sa réflexion, il semble se considérer, désormais, comme le seul responsable de l'œuvre qu'il restitue, assumant ainsi, plus

[856] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », *op. cit.*, p. 39.
[857] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », 4-COL-112 (1204), tapuscrit numéroté, p. 31.

ou moins inconsciemment, le rôle d'« auteur du spectacle ». En effet, en définissant le résultat du travail de mise en scène « sa traduction », n'est-il pas en train de réclamer, *de facto*, son *auctorialité* au regard de la « grande critique » dont il est le responsable[858] ?

Or, nous sommes conscients qu'en proposant cette réflexion nous travaillons à partir de pistes qui ont déjà été posées. Citons, tout de suite, les positions de Christian Biet et de Didier Plassard au sujet du déplacement du statut d'auteur qui s'opère dans le théâtre du XX^e^ siècle. Biet propose cette synthèse de l'évolution du statut du metteur en scène moderne :

> Alors que la logique contenue dans le texte impliquait auparavant les formes de sa représentation, l'avènement du metteur en scène comme auteur, et de la mise en scène comme œuvre à part entière, entraîne la nécessité de reconstruire à chaque fois la logique interne du spectacle, ce dernier n'étant plus conçu comme simple transposition ou réalisation « naturelle » d'une pièce, mais comme une lecture, et plus largement encore une re-création. Il n'y aura donc plus un seul *Tartuffe*, mais celui de Planchon après celui de Jouvet, non plus une seule *Bérénice* mais la *Bérénice* du même Planchon, bien distincte de celle de Vitez ainsi que de celle de Grüber, ni un seul *Hamlet*, quelle qu'en soit la version scénique proposée, mais, par exemple, le *Hamlet* de Chéreau et celui de Vitez ou celui de Grüber, encore. Autant d'œuvres différentes, construisant leurs propres interprétations et donc leurs propres discours sémantiques, et leurs propres univers esthétiques à partir du même matériau textuel. Autant d'œuvres dont la cohérence est à reconstruire lors de l'élaboration du spectacle dans sa réalité scénique, autant d'œuvres sur lesquelles il faut établir un point de vue particulier, idéologiquement fondé, impliquant que soit pensée et consciemment conçue la translation de l'écrit à la scène et à son système spécifique de signes : le passage du texte à la représentation, donc[859].

Voici qu'en suivant cette synthèse, l'on pourrait simplement conclure que, comme l'indique Biet, le parcours de Planchon est emblématique, voire objectivement *paradigmatique*[860] de ce déplacement du statut d'auteur dans le théâtre de la deuxième moitié du XX^e^ siècle pour le contexte français. Or, en interrogeant les acteurs historiques en tant que témoins de ce processus, le discours semble être en réalité plus complexe.

---

[858] En ce sens, constater que Planchon au cours de toutes ces pages n'oublie pas un seul moment la nature collective de la création théâtrale, sans pour autant jamais mettre en doute ni l'autonomie de l'écriture scénique de *sa* troupe ni sa responsabilité totale, indique l'attitude d'un metteur en scène qui accepte l'inévitabilité, historique, de son autonomie – pourtant toujours relative. À la suite du passage que nous venons de citer, Planchon fait référence au « désaccord total » (*ibidem*, p. 32) entre la « critique » du mélodrame que Strehler présente avec l'œuvre *El Nost Milan* et les critiques professionnels incapables de lire précisément cette critique, pourtant évidemment construite sur scène par le directeur du Piccolo. Ensuite, il met en parallèle « toutes [les] tentatives de présentation d'œuvres classiques au Théâtre de la Cité » avec la mise en scène de Strehler, qu'il définit plus « critique et culturelle que la critique de ses juges » (*ibidem*). À remarquer que Planchon ne fait aucune mention de la célèbre analyse que Louis Althusser publiera dans la revue *Esprit* en décembre 1962 après avoir assisté au spectacle en juillet, bien que certains points du jugement du metteur en scène pourrait être superposé à celui du philosophe (*cf.* Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1965, p. 131-152).

[859] Christian Biet, « Représenter les « classiques » au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e^ siècle », *op. cit.*, 384-385.

[860] Nous reprenons la catégorie de *paradigme* selon la définition canonique qu'en a donnée Thomas Samuel Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1970 [1962]. *Cf.* en particulier la définition des paradigmes en tant que « modèles qui donnent naissance à des traditions particulières et cohérentes » (*ibidem*, p. 30) et du paradigme comme d'une abstraction qui « peut guider les recherches [d'un groupe de chercheurs qui se reconnaissent dans un même paradigme], même s'il ne se laisse pas réduire à une interprétation unique ou à des règles généralement admises. » (*Ibidem*, p. 73).

De son côté, Plassard tient par exemple à rappeler la différence irréductible entre un auteur au sens propre du terme et la fonction d'un metteur en scène, responsable d'une création « autographique[861] » fruit d'une pluralité d'interventions. Toutefois, il affirme :

> [p]endant les années 1950, […] les rédacteurs de la revue *Théâtre populaire*, en analysant le travail de Brecht au Berliner Ensemble, celui de Planchon à Lyon puis à Villeurbanne, [œuvrent dans une direction qui contribue] à faire passer le metteur en scène du statut d'interprète à celui d'auteur de spectacles[862].

Dans cette perspective, Plassard expose un exemple du processus complexe[863] par lequel en France a pu se produire un tel déplacement.

Ce que nous avons essayé de montrer, en tout cas, c'est que si les analyses de *Théâtre populaire* en effet enregistrent – tel un sismographe – ce déplacement, elles le stimulent malgré, ou plutôt grâce à des conflits profonds et à des résistances qui sont révélatrices. Déjà en 1905, Paul Goldmann reconnaissait, malgré son intention, que Reinhardt avait déplacé la question de l'*auctorialité* au théâtre avec son *Songe d'une nuit d'été*[864] ; Ernst Heilborn, de son côté, indiquait « la possibilité que [cette mise en scène de Reinhardt] offrait de surmonter le décalage entre le

---

[861] Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Bibliothèque comparatiste, 2014, p. 12-13, [disponible en ligne : http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/, consulté le 3 juillet 2020]. Plassard reprend la distinction que Genette tire, à son tour, d'une analyse de Nelson Goodman entre des œuvres allographiques et autographiques, les premières (musique, littérature ou cinéma) conservant toutes leurs qualités quoiqu'il soit le support « qui sert à [leur] communication » (*ibidem*), les secondes étant indissociables (peinture et sculpture) du support qui les véhicule. À signaler que développant son analyse d'Histoire culturelle retraçant l'émergence et la résurgence d'un paradigme indiciaire pour les sciences non galiléennes, Ginzburg souligne que « le texte ne s'identifie pas à son support » (Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, éditions verdier, 2010, p. 253). Ensuite, cet historien montre aussi la relativité de cet état des choses, bien spécifique à l'évolution diachronique de la culture occidentale : « Tout ceci [le « processus historique d'épuration de la notion de texte » de tout élément renvoyant à l'oralité et à la gestualité] nous paraît évident aujourd'hui, alors que ce ne l'est pas du tout. Il suffit de penser à la fonction décisive de l'intonation dans les littératures orales, ou de la calligraphie dans la poésie chinoise, pour se rendre compte que la notion de texte que nous venons de rappeler est liée à un choix culturel, d'une portée incalculable. » (*Ibidem*, p. 253). Impossible de nier, donc, la réalité des conséquences de ce « choix », tout autant que sa nature contextuelle, c'est-à-dire toujours évolutive.

[862] Didier Plassard, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », in *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 70. Nous pourrions analyser ce passage en parallèle avec la synthèse de Marion Chénetier-Alev : « Du côté du théâtre, la révélation de Brecht qui institue l'écriture scénique sur un pied d'égalité avec le texte, et qui réunit en sa personne un auteur majeur et un metteur en scène exemplaire, se conjugue avec l'influence du cinéma où des cinéastes souhaitent faire reconnaître le découpage cinématographique comme une écriture, pour donner naissance au metteur en scène qui inverse les rapports texte-scène et met celle-ci au service de sa propre vision. » Marion Chénetier-Alev, « Introduction », in Marion Chénetier-Alev et Valérie Vignaux (dir.), *Le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e^ et XXI^e^ siècle*, Tours, Presses universitaire François-Rabelais, 2013, p. 12.

[863] « Une première fonction du metteur en scène moderne pourrait être comparée à celle que la société grecque archaïque déléguait à l'« homme-mémoire », le *mnemon* : un magistrat, un prêtre ou un citoyen chargé de conserver le souvenir d'une décision juridique, d'un contrat, d'une généalogie, avant que soient instituées des archives écrites. Comme le *mnemon*, en effet, le metteur en scène nous permet d'examiner le présent à la lumière du passé : il vient témoigner, aujourd'hui, de ce que fut hier, et construire une relation entre ces deux temps » (Didier Plassard, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », in *op. cit.*, p. 77).

[864] « Le critique viennois, précoce pourfendeur du théâtre de Reinhardt, soulignait ainsi, sans le vouloir, la force de la proposition de cette mise en scène. » (Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 139).

public contemporain et les mises en scène de Shakespeare[865] ». Dans la France du début des années 1960, Dort qui reproche à Planchon de submerger avec son propre langage celui de Brecht ne réagit pas moins à un même déplacement du statut d'auteur dans le théâtre moderne. Et, pour clore ce parallélisme, les réflexions de Plassard et Prost montrent la spécificité de la dialectique que Planchon instaure entre le passé et son présent grâce au réalisme critique qu'il cherche à appliquer. Dans cette dialectique, ce qui nous intéresse le plus, c'est que Planchon répond aux critiques ou aux débats que sa *praxis* suscite avec une œuvre dramatique et avec un classique, à savoir en se frayant un chemin pour exprimer tout le potentiel de sa double force créatrice.

Si les réflexions explicites de Planchon au sujet de sa *praxis* et de sa différence au regard de toute tradition demeurent sans nul doute importantes, il se pourrait que d'autres indices, inconscients ou implicites, deviennent davantage révélateurs. Il s'agit, d'un certain point de vue, de trouver des détails marginaux et qui pourtant diraient le rôle d'« auteur du spectacle » chez Planchon. L'un de ces indices peut être déniché dans une déclaration de novembre 1961.

En tournée à Paris avec *Schweyk* – conjoncture que nous savons particulièrement délicate –, Planchon accepte de se soumettre à un entretien avec le Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique qui vient de se constituer une année plus tôt[866]. Ce document sera pour nous autrement symptomatique des ambitions de Planchon en tant que directeur d'une institution subventionnée[867]. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est le contenu de la réponse à une provocation lancée par l'un de ses interlocuteurs, à laquelle Planchon répond ainsi :

> Là où la critique m'a fait énormément de tort, c'est quand vous vous attaquez aux comédiens. Je crois que vous avez tort, je vous le dis brutalement parce que vous ne réalisez pas les problèmes. De plus, vous introduisez un état d'esprit chez mes comédiens qui est très grave. La critique n'a aucune importance sur le plan du public car nos salles sont pleines malgré des choses imparfaites, mais sur le plan des comédiens, c'est beaucoup plus grave. J'ai des comédiens complètement désespérés, qui ne savent plus quoi faire, qui ne s'y retrouvent plus. Je ne veux pas vous faire de reproche, je suis d'accord pour que la critique parle librement. Mais je crois qu'il y a une légère injustice sur le plan des comédiens car beaucoup de comédiens ont été très esquintés *alors que c'était moi qu'il fallait esquinter parce que c'est moi qui les oblige à jouer*

[865] *Ibidem*, p. 140.
[866] Fondée en 1899 en tant qu'Association professionnelle de la critique dramatique et musicale, elle devient syndicat en 1960, *cf.* Cristina Tosetto, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996). Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, Thèse doctorale en Études Théâtrales, sous la direction de Marco Consolini, Sandrine Dubouilh et Gerardo Guccini, présentée et soutenue publiquement le 7 décembre 2018 à l'Université Bordeaux Montaigne, p. 361.
[867] C'est pourquoi nous reprendrons ce document plus loin *cf. infra* III.1 La création d'un nouveau CDN : *praxis* et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Planchon entre : « un théâtre comme le Spoutnik » et…. Les Pharaons !* Indiquons immédiatement les membres de ce syndicat dont la présence et les interventions sont repérables dans le document : André Boll, Georges Lherminier, Max Favalelli, Henry Rabine, Bertand Poirot-Delpech, Lucien Jean-Dars, [Paul Morelle ?], [Alain Laubreaux ?].

> *comme ils jouent*. C'est là-dessus qu'est le petit problème. Ceci dit, vous pouvez les juger mauvais[868].

D'une part, dans cette déclaration il y a sans doute un reproche à une critique incapable d'encadrer les problèmes que pose le nouveau théâtre – donc même réaction de Planchon face à l'incompréhension d'*El Nost Milan* de Strehler. D'autre part, la défense de la sensibilité des comédiens vire à une étrange assomption de responsabilité qui efface la partie de création de l'acteur. Planchon les « oblige » à jouer comme ils jouent, et c'est cette abnégation qu'il exalte, comme un passage successif le montre très clairement. Ce metteur en scène, pourtant, met tout d'abord en avant le travail de toute la troupe :

> […] je ne me place pas du tout sur le plan de la cohésion de la troupe. Au contraire, jamais la troupe n'a été plus unie parce qu'après un spectacle où ils ont été très éreintés, les comédiens sont très très unis et disent : « Nous imposerons ce nouveau style même si les critiques ne sont pas d'accord, nous y arriverons[869]. »

Planchon « revendique » pour lui les accusations que la critique réserve aux acteurs mais cette revendication n'a rien à voir avec son rôle de « chef de troupe » – tout au plus, elle montre la difficulté pour les acteurs en ce contexte de faire le choix de participer à des entreprises de théâtre artistiques et décentralisées au détriment d'autres choix[870].

Nous sommes ici vraiment confrontés à des détails (un « petit problème » dit peut-être avec ironie Planchon) inconscients du discours de ce metteur en scène. Pourtant, il est à remarquer qu'il se confronte avec la critique, défend *ses comédiens* de ses attaques avec des mots qui expriment peut-être mieux que des réflexions plus structurées la perception inconsciente, mais profonde, de son rôle. D'ailleurs, Planchon, toujours lui aussi acteur, n'est pas le prototype du metteur en scène despote. Au contraire, il se dit très sensible aux nécessités et aux difficultés de *ses* comédiens, en

[868] « Entretien avec Roger Planchon, Paris, 21 novembre 1961 », dans le cadre des Rencontres du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique, c'est nous qui soulignons. C'est Cristina Tosetto qui nous a permis d'accéder à ce document, qui lui a été confié par Jean-Pierre Han, ce dernier voulant le publier dans la revue *Frictions*. Tosetto cite ce document dans sa thèse, *cf. Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996), op. cit.*, p. 368-374.

[869] *Ibidem*.

[870] « ROGER PLANCHON : […] Par exemple, un acteur comme Basile [*sic*] qui gagnait sa vie à Paris en faisant des tas de choses, en jouant sur les boulevards, on lui a dit de faire du théâtre artistique, on l'a obligé à travailler dans un certain sens. Or, tout cela n'a de sens que si un jour on aboutit au fait que Basile [*sic*] soit reconnu, mais s'il n'est même pas cité dans une critique, l'homme s'effondre. » (*Ibidem*). L'entretien a été, de toute évidence, mal transcrit : c'est à Robert Bazil – son deuxième Georges Dandin et l'interprète de Mortimer dans la deuxième version d'*Édouard II* – que Planchon se réfère en des termes qui renforcent le manque d'autonomie de l'acteur « obligé à travailler dans un certain sens » par le milieu productif, mais dont le « certain sens » est établi par le metteur en scène. Il est à ce sujet important d'indiquer que ce témoignage de Planchon dit bien aussi le système tout à fait particulier dans lequel œuvrent les acteurs français au début des années 1960 : « gagner leur vie » à Paris ne suffit plus. D'autre part, il est sans doute à remarquer que Planchon se plaint du désespoir qui assaille les comédiens face à des critiques négatives ou au manque de considération car il sait qu'il doit tout faire pour attirer vers son théâtre aussi des comédiennes et des comédiens de renommée. C'est précisément l'exploit qu'il réussit avec *Tartuffe*, sans que pour cela la cohésion de son collectif perde de sa force.

faisant pourtant le choix d'exalter le comédien pour sa discipline et non pas pour sa force créatrice :

> À l'intérieur de la troupe, l'idée centrale est celle-ci : un comédien ne doit pas faire un numéro dans le spectacle, il doit au contraire se plier au texte, il n'a pas le droit de donner une interprétation personnelle, il doit être d'accord avec tous, il faut nier le numéro de comédien. Et les comédiens poussent l'abnégation jusqu'à dire : « Je suis prêt à disparaître »[871].

La gloire de l'acteur, sa victoire aussi, signifie pour Planchon « disparaître » en faveur de la totalité de la vision du spectacle dont Planchon même vient, implicitement et plus ou moins inconsciemment, de revendiquer l'autorité. Cela parce qu'en abolissant le droit de l'acteur à exercer son « interprétation personnelle », sous le prétexte d'un respect du texte qui n'a rien à voir – nous l'avons vu – avec le respect de l'esprit immortel de l'œuvre, c'est l'interprétation dont le metteur en scène est le responsable qui est d'emblée placée au centre. Celle-ci est en effet la pierre de touche de l'œuvre scénique puisqu'elle ordonne et définit l'horizon sémantique du spectacle, tout en unifiant – mais aussi en justifiant – les activités créatrices de toutes les singularités qui composent le produit scénique[872].

En somme, face à ces mots, il nous paraît être confronté aux effets produits sur la longue durée de l'Histoire du théâtre par la discipline jadis imposée, par exemple, par Ludwig Chronegk aux acteurs de la compagnie des Meiningen[873]. Mais, bien sûr, Planchon prononce ces phrases songeant à la discipline que le Berliner Ensemble fait découvrir au théâtre européen en ces années.

De ce point de vue, il se peut que l'on puisse dégager grâce à ces admissions quelque chose de plus profond et de bien spécifique au contexte dans lequel ce metteur en scène opère. Consolini a

---

[871] *Ibidem*.

[872] De ce point de vue, Plassard dans son analyse esthétique a raison d'indiquer que le metteur en scène moderne ne s'approprie pas, une fois pour toutes, une création collective et il semble décrire le paradoxe d'un art que le régime de la mise en scène fonde sans que le metteur en scène moderne en devienne, en tout et pour tout, le « propriétaire » : « […] si la mise en scène moderne avait pour résultat la confiscation d'un art collectif au profit du seul metteur en scène, libre d'imposer à notre étonnement et à notre admiration les produits les plus aventureux de son imagination, je ne crois pas que ce dernier aurait conquis une telle place dans l'institution théâtrale » (Didier Plassard, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », in *op. cit.*, p. 77). Toutefois, ce qui est en jeu, comme Plassard lui-même ne manque pas de le montrer, ce sont les conditions d'abord historiques qui permettent aux metteurs en scène modernes d'agir et/ou d'être reconnus (à tort ou à raison, peu importe) *en tant qu*'« auteurs ». Le complément de spécification que l'on ajoute inconsciemment pour décrire l'œuvre *de* tel ou tel metteur en scène est un symptôme inconscient d'un phénomène ample, ancré dans l'inconscient de la civilisation théâtrale occidentale. En revanche, il se peut que Plassard se trompe en assignant le rôle de « démiurges » et de désigner ainsi des artistes tels que Wilson ou Castellucci. En effet, si l'historiographie et la critique italiennes ont plutôt tendance à assigner le rôle de démiurges aux metteurs en scène modernes, d'autant plus à des metteurs en scène « critiques », c'est parce que ces derniers façonnent des mondes à partir de matériaux préexistants et unifient les pratiques scéniques sous un seul principe ordonnateur. Et Mango nous a déjà montré la césure, analytique et historique, qui se produit avec des artistes opérant sous un régime de création opposé à celui de la mise en scène. Par ailleurs, le démiurge platonicien, qui est un *principe*, ne semble pas coïncider parfaitement avec le Dieu tout puissant de la tradition hébraïque et chrétienne, qui prononce le *fiat* et qui *est* le λόγος.

[873] Mais ici nous aurions pu aussi bien citer la discipline qu'Antoine établit avec la troupe des amateurs qu'il rassemble et avec qui il fonde *son* Théâtre Libre ou celle que Stanislavski apprend et chez le théâtre naturaliste français et à la suite de la découverte du théâtre des Meiningen.

démontré à quel point la découverte de Brecht a coïncidé pour Barthes et pour Dort avec un « refoulement de la culture de l'acteur ». L'arrivée avec Brecht d'un théâtre et, surtout, d'une mise en scène *critique* déjà mûre implique en effet un rejet hâtif du pouvoir créateur des acteurs : un refus de « l'*hystérie* de l'interprète, [de] sa volonté de phagocyter le spectateur, de l'impliquer dans son mensonge[874] ». C'est aussi *contre* l'art de l'acteur qu'ils construisent une critique « terroriste » pour le « système Brecht » et, involontairement, en faveur de l'hégémonie du « metteur en scène critique » dans le panorama du théâtre français.

Or, Planchon affirmant avec orgueil la discipline à laquelle il soumet ses acteurs face à des représentants de la critique dramatique, ne serait-il pas le fruit, non attendu, du militantisme – voire du « terrorisme » – de Barthes et de Dort ? Consolini, en analysant du côté de *Théâtre populaire* la diatribe à la suite du *Schweyk* de Planchon, répond affirmativement[875]. Pour nous, il devient alors important de reconnaître dans les déclarations de Planchon les symptômes de sa volonté d'affirmer la nouveauté du régime de la mise en scène qu'il pratique : une mise en scène qui établit son autonomie en raison même de la rigueur avec laquelle il interprète l'œuvre littéraire et par laquelle il peut imposer *sa* discipline à *ses* comédiens. Enfin, cette affirmation intervient avant la création d'une pièce de rupture mais d'affirmation d'un style, comme nous avons défini *Le Tartuffe*, ainsi que dans le contexte où il affirme :

> […] une bonne mise en scène, selon moi, c'est un délire, un délire d'images. C'est prendre des mots écrits sur du papier, qu'il s'agisse d'une pièce ou d'un scénario, et susciter tellement d'images autour de ces mots qu'ils finissent par disparaître totalement. *Mettre en scène, c'est abolir la littérature afin de mieux retrouver le théâtre et le cinéma* ; c'est arriver à cette image idéale, à ce point où l'idée de la pièce ou du scénario se fond dans la matière même de l'image : *c'est pourquoi une mise en scène est bonne, à mes yeux, à partir du moment où il est impossible d'en imaginer une autre dessus*[876] […].

Cette déclaration, dont le ton « terroriste » sera en partie rejeté par Planchon mais non pas son contenu, dit sans doute la quête d'autonomie d'un metteur en scène qui veut que son art s'émancipe de la littérature et qui revendique l'unicité irréductible d'une (bonne) mise en scène : de celle qui se donne comme œuvre unique dès lors qu'elle arrive à exprimer pleinement le propre à la fois d'un style et d'une *praxis*. En outre, la « fusion » qu'il défend entre texte et image scénique est l'affirmation de l'une aux dépens de l'autre : l'exaltation du *jeu* du théâtre contre la rigidité du support *sacralisé* qui confisque l'œuvre.

---

[874] Marco Consolini, « Théâtre populaire, 1 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 23, printemps 1997, p. 113.

[875] Au regard de la fin du texte « Orthodoxie » de Planchon, se terminant avec le refus de tout dogmatisme que nous connaissons, Consolini ainsi décrit le texte du metteur en scène : « Un proclama antidogmatico col quale si impone però un nuovo dogma : la storia del teatro coincide, coinciderà sempre di più, con la *storia delle regie*. » / « Une déclaration antidogmatique par laquelle on impose cependant un nouveau dogme : l'Histoire du théâtre coïncide, va coïncider toujours davantage, avec l'*Histoire des mises en scène*. » (Marco Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Rome, éditeur Bulzoni, p. 171, p. 362).

[876] « Entretien avec Roger Planchon » par Claude Gauteur, *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 5. C'est nous qui soulignons.

Voici, donc, que le parcours de Planchon et du théâtre qu'il cherche à fonder se dessine comme l'itinéraire d'un metteur en scène se faisant *auteur du théâtre*. Sans revenir sur la complexité du processus historique au cœur du théâtre du XX^e^ siècle qu'évoque cette formule[877], nous tentons de définir la position particulière – et, à notre avis, centrale – de ce metteur en scène dans le théâtre des années 1950-1960. Dans ce cadre, Planchon semble devenir *auteur du théâtre*, ou être progressivement considéré comme tel, pour trois raisons.

En premier lieu, en raison du fait qu'il assume, avec une pointe d'ironie mais consciemment, le rôle de « metteur en scène critique » en se refusant de proposer une nouvelle convention scénique, comme nous l'avons déjà mis en lumière. À cet égard, la position de ce metteur en scène a très bien été mise en évidence par Lorenzo Mango, lorsque ce théoricien parle d'une « mise en scène créative » comme d'un « pont d'extraordinaire importance pour le passage de la logique de la mise en scène à celle de l'écriture scénique, cette dernière étant un modèle de construction du spectacle[878]. » Le metteur en scène de cette catégorie revêtirait « sans trop de soucis le rôle d'auteur, [puisqu']il se qualifie en tant qu'« écrivain » de son spectacle dans l'acception donnée par Planchon, [et] qu'il assume la responsabilité dramaturgique de son œuvre même en présence d'un texte[879] ». Pour Mango, le travail d'un metteur en scène tel que Planchon met en effet en jeu la question de l'« autorialità » / *auctorialité* au théâtre puisqu'il permet, enfin, un « déplacement orienté sur le terme scénique, créant les présupposés, sur la voie dessinée par la théorie de Craig, pour l'affirmation d'une écriture scénique complétement indépendante[880] ». Planchon, qui utilise comme des « instruments les acteurs[881] », reprend donc la force du régime moderne de la mise en

[877] *Cf.* « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 32. Article coécrit par Marco Consolini, Jonathan Châtel, Alice Folco, Ariane Martinez, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac et Julie Valero.

[878] « La linea della « regia creativa » rappresenta, ai fini del nostro discorso, un ponte di straordinaria importanza nel passaggio dalla logica della messa in scena a quella della scrittura scenica, intesa come modello di costruzione teatrale. » (Lorenzo Mango *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003, p. 65).

[879] « In essa [la regia creativa], infatti, il regista riveste senza tante remore il ruolo di autore, si qualifica come "scrittore" del suo spettacolo nella accezione che ne dà Planchon, in quanto si assume la responsabilità drammaturgica della sua opera anche in presenza di un testo. » (*Ibidem*).

[880] « La questione della autorialità, che già la regia interpretativa mette in gioco affiancando allo scrittore una seconda figura creativa, in questa particolare accezione della regia subisce uno spostamento tutto orientato sul termine scenico, creando i presupposti, sulla scia della teoria craighiana, per l'affirmazione di una scrittura scenica completamente indipendente. » (*Ibidem*).

[881] Mango définit le metteur en scène comme celui qui « utilise l'acteur comme instrument (dans un sens musical et non pas méprisant du terme) et le texte comme territoire à traverser intellectuellement » / « regista che usa l'attore come strumento (nel senso musicale e non spregiativo del termine) e il testo come territorio da attraversare intellettualmente » dans l'article « La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema », contenu dans le numéro 25 de la revue *Culture teatrali*, p. 81 et cité par Marco Consolini dans l'article « Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica », in *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI^e^ secolo*, Luca Bandirali, Daniela Castaldo et Francesco Ceraolo (dir.), Lecce, Università del Salento, p. 258.

scène à l'aube de sa naissance et lui permet d'évoluer vers une pratique *profanatoire*[882]. Or, l'intérêt de cette analyse réside en ce qu'elle ne propose aucunement une continuité fondée sur une évolution, linéaire et déterministe, entre des « époques » ou des « saisons » théâtrales, mais parce qu'elle se fonde sur une analyse de la différence et des conflits entre deux régimes de la création théâtrale. Ce sont les différences et les conflits entre ces deux modalités que Planchon vit qu'il s'agira alors de relever dans la suite de notre analyse.

En deuxième lieu, dans notre perspective, l'écriture de *La Remise* n'est pas uniquement un « escamotage » pour contrer les résistances d'un milieu encore fortement texto-centré, globalement hostile, bien que pour des raisons opposées, à des expérimentations dépassant ce *statu quo*. Dans le choix de devenir auteur dramatique, nous pouvons aussi saisir le débordement de l'*auctorialité* de ce metteur en scène-auteur. La réponse à un besoin profond, donc, qui expliquerait pour quelle raison la réaction négative de la quasi-unanimité de la presse ne l'empêche pas de persévérer dans la voie de l'écriture dramatique.

En troisième lieu, Planchon impose son autorité et son hégémonie au sein de sa troupe et de son milieu productif aussi grâce à la reconnaissance institutionnelle qui lui arrive de la part de l'État. Les conflits et le dialogue avec le ministère que nous avons commencé à résumer dessinent donc bien les contours du pouvoir – symbolique et concret à la fois – qui lui est confié. De son côté, Planchon, ne serait-ce que pour la survie de sa troupe et de son expérience artistique, recherche et revendique cette partie de pouvoir qui lui garantit la liberté de créer. D'une part, l'Institution trouve en ce metteur en scène-auteur-directeur le responsable à qui s'adresser et à qui confier une partie de son pouvoir ; d'autre part – et non sans contraintes – ce metteur en scène-auteur-directeur trouve sa pratique légitimée parce que reconnue et subventionnée par l'Institution.

Les trois attributs que nous venons de dégager chez Planchon, à bien des égards « évidents » ou même banals, n'indiquent aucunement en lui un « Nomothète » – pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu – qui accomplirait, lui seul, une « révolution symbolique », définissant, par son action, l'autonomie d'un *champ* de production artistique[883]. Bien plus modestement, il s'agit de

[882] « Sans doute peut-on penser que, loin de mettre l'accent sur l'essentiel de l'apport brechtien, Planchon ne fait là que reprendre ce qui a constitué la nouveauté de la mise en scène moderne – par opposition à la « régie » telle qu'on la concevait il y a un siècle [Dort cite ici la célèbre déclaration de Planchon concernant Brecht et la responsabilité de l'écriture scénique égale à celle dramatique]. Il n'empêche que c'est à partir de cette notion d'« écriture scénique responsable » que le travail de Planchon va se développer et marquer de son empreinte la scène française. Le rapport de la représentation au texte s'en trouve, ouvertement, modifié. Le spectacle ne revendique plus une transparence idéale, ni une coïncidence qui irait jusqu'à une fusion des mots et de la scène : il se constitue dans une réflexion, voire une distance volontaire, entre eux. Il se veut critique. » (Bernard Dort, « L'Âge de la représentation », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 984).

[883] *Cf.* Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, [1992] 1998 ; Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique – Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.

tenter de définir par quelle voie Planchon opère dans d'autres contextes une fois qu'il a assumé les trois attributs de metteur en scène, d'auteur et de directeur.

À cet effet, et conscients que la métaphore du « metteur en scène *égale* auteur *du* théâtre » entraîne des imprécisions d'ordre herméneutique, il serait utile d'indiquer Planchon comme un *auctor* du théâtre. Par l'usage du terme latin, nous ne voulons pas imposer une définition globalisante de l'action de Planchon en tant que représentant d'une catégorie, historique, de metteurs en scène ou d'artistes du théâtre occidental. C'est d'abord un concept opératoire dans le cadre de notre enquête que l'on souhaite proposer, qui a l'avantage de subsumer les trois attributs que nous venons de définir. En outre, ce terme signale également l'*auctoritas* dont ce metteur en scène semble être investi et revendiquer tout à la fois[884]. Par ailleurs, pour ce qui concerne Planchon, un terme renvoyant à l'univers sémantique de l'*auctoritas* semble convenir davantage que d'autres définitions car grâce à la mise en scène de *Tartuffe*, il acquiert la conscience de parler pour son époque à travers les pièces classiques qu'il interprète[885].

Cela étant dit, il importe, enfin, d'indiquer que Planchon peut être définit *auctor*, faute d'un terme plus précis et plus synthétique, uniquement en relation au cadre de la convention théâtrale

[884] « Avec *auctor* et *auctoritas*, il s'agit toujours plus ou moins d'une transmission de force, d'un transfert de puissance. Le garant d'un acte juridique donne de la validité à celui-ci, le témoin authentifie un élément du procès, le promoteur d'une loi communique au projet la puissance qu'il tient de son charisme personnel, celui qui est à l'origine d'une nouvelle lui apporte sa caution, celui qui est à la source d'un savoir historique, scientifique ou philosophique autorise un certain discours, permet son développement, les modèles de la tradition (ancêtres ou auteurs anciens) suscitent une force d'imitation. » (Élisabeth Gavoille, « « Auctor » et « auctoritas » en latin : le paradigme de l'instauration discursive », in Élisabeth Gavoille, Marie-Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin (dir.), *L'autorité dans le monde des Lettres*, Paris, Éditions Kimé, 2015, p. 30.) L'étude de Gavoille semble utile pour définir non pas la qualité intrinsèque de la *praxis* de Planchon, mais bien celle qui lui est attribuée implicitement ou explicitement par ses contemporains. Cette autrice montre très bien, en effet, dans quelle mesure advient le passage d'une signification d'*auctor* du monde gréco-latin au monde moderne. Dans les civilisations latines et grecques, il possède une acception toute particulière car « la mentalité antique – païenne tout au moins – exclut l'idée d'une création *ex nihilo* » (*ibidem*, p. 29). Ainsi, dans *auctor*, c'est bien « l'idée globale de prééminence, de précédence et d'instance de légitimation [ou bien de] force initiale, qu'on se représente au début d'un accroissement » (*ibidem*) que nous voulons mettre en valeur : bref, toutes les qualités que déjà Biet met en évidence pour parler des mises en scène, toutes pourtant *uniques*, de Jouvet, de Planchon, de Grüber, etc.

[885] Ou, du moins, celui-ci est l'idéal qu'il tente de réaliser : « En fait, ce n'est pas moi qui lit *Le Tartuffe* mais une époque qui le lit à travers moi. Allons plus loin : il n'y a qu'une seule mise en scène valable par époque. Quand Jouvet monte la pièce, il est possible qu'un metteur en scène attardé continue de faire la mise en scène de Coquelin. Il n'est plus dans le coup. Je vais voir des *Tartuffe* de temps à autre, et je me dis : « Bon. Il refait Jouvet », « il refait Ledoux ». Une époque, une société lit une pièce à travers nous. » (« Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *op. cit.*, p. 56). Selon Planchon, qui parle en 1977, le metteur en scène assume un rôle qui n'est pas très loin du *mnemon* décrit par Plassard, mais avec un écart essentiel : ici, *un seul* metteur en scène assumerait le risque d'examiner le présent à la lumière du passé, comme le dit Plassard. Mais dans d'autres textes, pour Planchon « le théâtre […] annonce les choses. […] Il y a eu un moment où [au théâtre] il n'y avait pas de pièces, ou de spectacles où n'étaient pas présentés sur scène des clochards. On peut dire presque que la tenue habituelle des gens de théâtre, quand ils montaient sur une scène, c'était de passer un costume de clochard. Eh bien c'était avant, ce qu'on voit aujourd'hui dans les rues. C'est-à-dire qu'il n'y avait pas encore des sans domicile fixe dans les rues, mais le théâtre annonçait ça. Et, pour qui regardait attentivement le théâtre, c'était clair qu'il allait se passer quelque chose dans ce sens-là. C'était clair, que la misère arrivait en Europe, avec les deux vitesses, avec tout ce que nous connaissons aujourd'hui. Si vous voulez, le théâtre l'a dit. Moi, je suis persuadé que l'art a un côté prophétique […] » (« Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », *op. cit.*).

dans laquelle il opère, qu'il respecte et qu'il contribue à mieux définir. En effet, il opère sous le régime de la mise en scène moderne et contribue à ce que ce régime atteigne le sommet de sa force signifiante. Dans le même temps, il agit en *auctor* d'une œuvre dont la valeur est *nécessairement* en décalage historique par rapport aux précédentes (du moins lorsqu'il réalise une mise en scène qu'il considère « bonne »).

Lisons, pour expliquer la première de ces deux caractéristiques, un passage de ses réflexions sur *Tartuffe* et sur les classiques :

> Nous devons envier à l'[l'entomologiste] le soin qu'il prend pour décortiquer chaque détail de mœurs chez l'insecte, mais surtout le pouvoir ou plutôt le privilège de s'émerveiller. Que notre pensée et notre sensibilité soient mobilisées avec patience et attention devant chaque réplique et chaque élément de l'action. Les deux sont nécessaires devant l'univers de chaque grande œuvre, aussi obscure que le monde des scarabées[886].

Au début des années 1960, c'est chez Planchon que nous retrouvons clairement définie la conscience de l'analyse au microscope et à partir d'un « paradigme indiciaire[887] » que Jean-Pierre Sarrazac a indiquée comme fondatrice de la naissance de la mise en scène moderne à l'orée du positivisme[888]. Nous avons cherché à suivre les indices de l'assomption inconsciente du rôle de metteur en scène-*auctor* chez Planchon dans des déclarations privées et « marginales ». De la même manière, l'attitude d'Orgon, analysée sous le microscope de Planchon, révèle ses secrets les plus intimes en raison des écarts, « marginaux » au point d'être toujours passés inaperçus, entre ce qu'il serait censé faire et que pourtant ne fait pas. Comme André Antoine, Planchon donne corps à cette « intuition » qu'il met ensuite en récit, *son* récit[889], et fait ainsi évoluer le même « œil clinique » dont parle Carlo Ginzburg, que Sarrazac dégage chez les reconstructions d'Antoine et avec lequel Planchon applique à Molière la méthode indiciaire du Docteur Sigmund Freud.

C'est pourtant à l'école de l'analyse matérialiste, dialectique et antipositiviste, de Brecht que Planchon découvre l'« émerveillement » qui est le privilège de l'entomologiste-metteur en scène. Sa force est la *profanation* de la fable au service de la construction d'autres mondes possibles pour le présent et pour l'avenir. Il n'est plus, ainsi, simplement le metteur en scène naturaliste, mais

---

[886] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », *op. cit.*, p. 147.
[887] Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 218-294.
[888] « La mise en scène moderne ne naît pas par hasard à la fin de l'époque naturaliste. Elle naît *du* naturalisme. Elle constitue même peut-être la dernière manifestation, la dernière conquête de la mise en scène de ce puissant courant artistique. Il fallait la doctrine naturaliste, il fallait le positivisme caractéristique du paradigme indiciaire pour que la mise en scène occupe cet espace nouveau que laissait béant devant elle l'incomplétude d'un drame en crise. Cependant, à partir de ce moment fondateur, le processus de la mise en scène peut prendre bien d'autres voies que celle du naturalisme. Et, d'abord, chronologiquement, celle du symbolisme. » (Jean-Pierre Sarrazac, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 26, 2005, p. 47).
[889] « À son stade originel, le naturalisme, la mise en scène moderne est une mise en récit et une mise en énigme. Carlo Ginzburg nous suggère que l'antique chasseur, qui relate la découverte des indices l'ayant amené à débusquer le gibier, est à l'origine de toute mise en récit. » (*Ibidem*, p. 48).

l'*auctor*, à savoir celui que nous avons déjà défini comme le responsable premier et ultime de l'unité des *dispositifs* qui contribuent à composer l'œuvre scénique. À propos du terme *dispositif*, Agamben, commentant la définition de Foucault de ce terme[890], écrit :

> Le lien qui rassemble tous ces termes [*oikonomia, dispositio,* dispositif] est le renvoi à une économie, c'est-à-dire à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions, dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes. […] Ce qui a été séparé par le rite peut être restitué par le rite à la sphère profane. La profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé[891].

L'écriture scénique que Planchon revendique et qu'il est convaincu d'exercer et de diriger veut agir précisément comme un contre-dispositif, à savoir avec la force d'instaurer, le temps éphémère et pourtant toujours historiquement situé d'une soirée théâtrale, un lien profond qui défie toute fidélité, pour lui d'ailleurs impossible, envers le sacré porté par le texte. Voici son écart décisif avec les metteurs en scène qui l'ont précédé mais voici aussi l'exaltation de la même puissance de ce régime de la création théâtrale. En effet, si Max Reinhardt met en jeu l'*auctorialité* au théâtre, des *profanateurs* tels que Brecht, et Planchon à sa suite, opèrent dans une direction proche mais différente : ils *profanent* le passé pour le public d'aujourd'hui en raison de la distance entre deux temporalités. Néanmoins, précisément parce qu'il cherche à proposer un contre-rituel profane, Planchon met à l'épreuve les confins les plus extrêmes du régime de la mise en scène moderne, ne serait-ce que pour en réaffirmer la solidité

[890] « [P]ar dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a pour fonction majeure de répondre à une urgence […] une certaine manipulation de rapport de force, [u]ne intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force […] des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. » (Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p. 299).

[891] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif,* trad. de Martin Rueff, Paris, Rivages, 2007, p. 30 et p. 40.

Troisième partie

Le Théâtre de la Cité (1963-1969)

III.1 La création d'un nouveau CDN : *praxis* et contradictions d'un « théâtre quotidien[1] »

Une nouvelle Maison de la Culture…

Nous avons jusqu'ici suivi, d'abord, les premiers pas d'un homme de théâtre en relation avec sa « bande ». Ensuite, nous avons essayé de mettre en lumière les passages les plus importants pour la formation de la *praxis* d'un metteur en scène et de sa compagnie. Nous avons ainsi tenté de cerner la spécificité d'un individu dirigeant un groupe humain, en analysant le processus de maturation d'une *praxis*, la formation d'une troupe et la naissance d'une institution. Maintenant que ce processus a atteint sa maturation et que nous avons tenté de le définir d'un point de vue théorique, il est pour nous important de poursuivre une enquête autour de la nature de cet *auctor*.

Il apparaît évident que les trois attributs que nous avons cernés chez Planchon impliquent de suivre l'évolution de son parcours sans jamais oublier la vie de *ses* théâtres. Une fois définie sa *praxis*, soucieux de l'approfondir et de faire évoluer son style, il œuvre pour la formation d'une programmation théâtrale en province ambitieuse sans renoncer à ses propres recherches esthétiques.

Le Théâtre de la Cité devient officiellement Centre dramatique national le 1er janvier 1963. Bataillon nous informe que dès le 15 février 1962, le ministère annonce à Planchon cette attribution qui ne change pas la nature de la Société anonyme « Compagnie Théâtre de la Cité » mais officialise le travail accompli dès 1957. Or la naissance de ce nouveau CDN, qui ne fait que suivre la direction déjà entreprise en 1959, arrive au cours d'une année dans laquelle se définit et tout de suite se complique le projet d'implantation d'une Maison de la Culture, imaginée d'abord pour Villeurbanne puis pour Lyon. La complexe histoire de ce projet est détaillée par Bataillon, qui s'appuie sur les recherches d'Emmanuelle Bouillon afin de schématiser le conflit qui se produit

[1] *Cf.* Nous reprenons la formule de Jean-Claude Marrey, *cf.* « Des théâtres pour le peuple », in Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne,* actes du colloque de Royaumont (1961), Paris, édition du CNRS, 1963, p. 41 (que nous avons déjà citée, *cf. supra*, II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une praxis en gestation – *Comment Brecht a remplacé Vilar : petit essai de philologie et de comparaison théâtrale entre « deux Shakespeare »*).

entre un créateur, l'État et les collectivités locales[2]. Traverser l'analyse de Bataillon tout en consultant les documents conservés dans le fonds Planchon au sujet de ce conflit est un exercice qui permet de mesurer à quel point le développement et la faillite de cette initiative doivent avoir pesé sur le Théâtre de la Cité et sur son directeur.

En outre, la chronique de cette « affaire » fait clairement apparaître l'affrontement politique et institutionnel entre, d'un côté, Roger Planchon et son équipe, presque toujours soutenus par les collaborateurs de Malraux, en particulier Émile-Jean Biasini, Jean Rouvet et Pierre Moinot. De l'autre côté, Étienne Gagnaire et Louis Pradel, respectivement maires de Villeurbanne et de Lyon, méfiants envers ce projet et épaulés par leurs conseils municipaux. Une analyse détaillée de cette histoire montrerait qu'en réalité la confrontation n'a pas été si manichéenne, relevant plutôt de besoins, d'idées ou de positions multiples dans la relation complexe entre l'État, les collectivités locales et les artistes. Il n'en reste pas moins vrai qu'il se produit une dichotomie entre des opposants et des favorables à la naissance d'une Maison de la Culture dans l'agglomération lyonnaise qui cache, en réalité, les intérêts divergents des individualités concernées par ce projet.

Dans la partie précédente, nous avons déjà fait référence à un document, produit par Boëglin, qui dit la volonté de cette équipe d'obtenir cette Maison de la Culture et de gagner la concurrence des autres villes et des troupes à qui ce nouvel outil pourrait être attribué[3]. L'analyse de ce document a montré que c'est depuis 1959 que le Théâtre de la Cité songe activement à cette attribution. Ainsi, c'est « [e]n 1961 [que] l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture fait un premier projet théorique avec René Allio[4] ». Ce groupe se constitue plus précisément en 1960, à la suite des réflexions d'Allio portant sur la nature de l'architecture théâtrale publiées par *Théâtre populaire* dans le numéro 35, deuxième trimestre 1959. Ensuite, le premier plan architectural de la future Maison de la Culture est défini par le groupe, désormais dirigé par le scénographe du Théâtre de la Cité et le rédacteur de *Théâtre populaire* Denis Bablet, le 27 juin 1961[5].

---

[2] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale,* Volume II, Paris, Marval, 2001, p. 144-169. Bataillon cite des documents du ministère, en particulier la correspondance entre Émile-Jean Biasini et les maires de Villeurbanne ou de Lyon, cités par Emmanuelle Bouillon, *Une expérience de théâtre populaire à Villeurbanne : le théâtre de la Cité, 1957-1968*, Mémoire de maîtrise sous la direction d'Étienne Fouilloux, soutenu à l'Université de Lyon 2-Lumière en 1998.

[3] *Cf. supra*, II.2.1 1959, la première troupe permanente de France - *Le Théâtre de la Cité et le premier « Ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles »*.

[4] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981)*, Paris, Presse Universitaire de France PUF, 2004, p. 351.

[5] Le seul résultat de cette riche réflexion est un volume dactylographié et jamais imprimé, intitulé *Programme de la Maison de Culture 1959-1966*, dans lequel l'essentiel de ce projet est détaillé – à partir des plans de cette structure, en passant par la composition de l'AUA et jusqu'à la chronologie des réflexions produites par ce groupe d'étude. Ce document permet enfin de consulter l'essai d'Allio portant sur « Le Théâtre comme instrument », dans lequel une confrontation entre le théâtre dit à l'italienne et le fonctionnement du théâtre anglais de l'époque élisabéthaine conduit Allio à définir la nature de la scène pour le théâtre des années 1960 (Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, fonds Planchon, « Programme de la Maison de la Culture », 4-COL-112 (94)).

Pascale Goetschel, à l'instar de Bataillon, synthétise la micro-histoire de ce projet au regard de la politique et de l'idéologie de l'Action culturelle du ministère dirigé par Malraux. Elle en conclue que les péripéties, qui durent au moins jusqu'au mois de mars 1967[6], montrent que

> l'épisode de la maison de la Culture contrarie l'agrandissement du théâtre projeté par Roger Planchon, que le conflit de pouvoir est réel, opposant, en la personne de Roger Planchon, d'une part le pouvoir du créateur, de l'autre la position d'un homme considéré comme l'agent de l'État, au pouvoir municipal, enfin que les objectifs sont antinomiques entre une ville (Lyon) qui privilégie une politique de prestige et un État soucieux d'Action culturelle[7].

Enfin, Goetschel s'interroge aussi sur la validité de l'ambition qui a guidé Planchon et sa troupe, considérant l'hypothèse que le projet, pourtant défendu et peaufiné pendant neuf ans par toute l'équipe du Théâtre de la Cité, est plutôt révélateur de la nécessité de Planchon de bénéficier d'un puissant instrument de création. Ainsi, cet épisode préparerait le passage du TNP de Paris à Villeurbanne qui se réalisera en 1972[8]. À cet égard, d'une part les reconstructions d'un homme proche de la « fabrique » de Planchon tel Bataillon mettent en évidence l'engagement profond dans ce projet de Maison de la Culture de toute l'équipe du Théâtre de la Cité, à commencer par René Allio et Émile Copfermann[9]. D'autre part, les documents présents dans le fonds Planchon disent sans nul doute l'étendue du projet voulu par le Théâtre de la Cité mais aussi sa complexité.

Il est significatif, à ce propos, de lire le document envoyé le 23 mars 1963 par le « chargé du projet de Maison de la Culture » Copfermann et par la secrétaire générale du Théâtre de la Cité Madeleine Sarrazin à une personnalité, non mentionnée, intéressée par l'avenir du Théâtre de la Cité. Dans ce dossier d'une trentaine de pages, toute l'envergure de la nouvelle Institution dont on rêve est étayée : au centre, le théâtre, mais autour de celui-ci une bibliothèque, un cinéma, un espace muséal ou, encore, des espaces ludiques. Ce projet multifonctionnel doit servir au mieux les principes de la « création, de la diffusion et de l'accueil[10] ». Mais dans ce texte, résultat des

[6] À savoir lorsque Planchon, contraint à accepter la faillite du projet, et après avoir à plusieurs reprises annoncé de vouloir abandonner Villeurbanne – stratégie toujours utilisée par ce directeur pour gagner ses batailles institutionnelles – reçoit, du moins, la subvention du Conseil municipal pour rénover le Théâtre de la Cité (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 169).

[7] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981)*, *op. cit.*, p. 353.

[8] « On pourrait d'ailleurs s'interroger sur l'authenticité des projets d'Action culturelle produits par Roger Planchon et ses amis. S'agit-il d'un réel dessein – et, dans ce cas, ce sont des acteurs du terrain de la décentralisation qui contribuent à inventer l'Action culturelle – ou de projets mis en vitrine afin de bénéficier des fonds d'État ? On suggérera que la volonté de mener à bien une véritable politique d'Action culturelle a bien existé mais qu'elle fut éphémère. Lorsque les difficultés avec la municipalité se multiplièrent, Roger Planchon et ses compagnons retournèrent à leurs amours anciennes, en privilégiant à nouveau la création théâtrale. Pourquoi pas, après avoir pu accéder au statut de Centre dramatique national, songer qu'un jour Villeurbanne pourrait être un théâtre national dans lequel pourrait s'épanouir la création ? L'opportunité créée par la Maison de la Culture fut donc de courte durée. » (*Ibidem*).

[9] Ce dernier rejoint en 1962 la troupe pour reprendre une partie des fonctions jusque-là attribuées à Boëglin mais, surtout, pour suivre les travaux de négociation et de propagande nécessaires pour mener à bien la réalisation de la Maison de la Culture.

[10] BnF, ASP, fonds Planchon, « Roneo 1962-1963. 1 », dossier « La Maison de la Culture de Villeurbanne », 4-COL-112 (1482), p. 5.

toutes premières discussions entamées dès 1962 par Planchon, Allio, Sarrazin, Copfermann, Gilbert, Rosner et Gilbert Amphoux[11], et réunies en dossier seulement en février 1963[12], les « intentions » avec lesquelles ce grand « outil » sera construit sont clairement identifiées :

> La Maison de Culture de Villeurbanne se propose la diffusion de la culture auprès du plus grand nombre. Elle souhaite susciter une réflexion critique individuelle, en même temps que, pour les créateurs, un renouvellement de leur art. La Maison de Culture [*sic*] de Villeurbanne tend à faire pratiquer le droit à la culture pour tous. Elle écarte donc, à priori, tout ce qui peut créer une ségrégation dans le recrutement du public. À Villeurbanne, la Maison de Culture [*sic*] s'établit à partir des expériences du Théâtre de la Cité dirigé par Roger Planchon et Robert Gilbert. Les actions de la Maison de Culture [*sic*] développent donc les prolongements des activités du Théâtre de la Cité auprès des collectivités de travail, des collectivités locales, qui sont la base même de sa politique[13].

La nature de ce document dit le développement de l'Institution l'ayant produit. En effet, les individus qui dessinent ici la future Maison de la Culture constituent le groupe qui, selon Planchon, va désormais diriger le Théâtre de la Cité d'une façon collégiale[14].

Dans la suite de ces « intentions », placées en position préliminaire par rapport à l'analyse détaillée du projet, le rôle central du Théâtre de la Cité est réaffirmé au vu de la nécessité de « limiter l'éventail […] des disciplines artistiques[15] » qui devront être accueillies. Une telle nécessité s'impose en raison d'une constatation fondamentale, à savoir parce que le « lourd appareil administratif[16] » qui caractériserait un outil aussi polyvalent risquerait d'ôter à cette institution tout caractère « humain, accessible, accueillant[17] ». L'on veut ainsi éloigner le risque que la future Maison de la Culture ne devienne une usine à création, soit un simple centre de diffusion au lieu d'un espace à la fois de formation et de rencontre entre les créateurs et les publics.

Or, nous n'avons pas la possibilité d'examiner dans les détails ce projet ni de suivre l'évolution de la négociation entre les trois parties en cause dans cette longue affaire[18]. Il est en revanche intéressant de commenter quelques passages de cette note préliminaire indiquant la peur de

[11] Il s'agit du régisseur général du Théâtre de la Cité qui remplace en 1962 Georges Barrier.
[12] Le dossier est explicitement présenté comme le résultat des débats entre les membres de l'équipe du Théâtre de la Cité ayant eu lieu le 16 avril et le 4 septembre 1962. Bataillon aussi fait référence à ce texte, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 151
[13] BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « La Maison de la Culture de Villeurbanne », *op. cit.*, p. 3.
[14] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 206. Bataillon cite une déclaration de Planchon confiée à l'hebdomadaire *L'Humanité-Dimanche*, le 30 décembre 1962, dans laquelle ce directeur annonce le début d'une direction collective pour le Théâtre de la Cité à la veille de l'annonce officielle de l'attribution du label et des subventions d'un CDN pour Villeurbanne.
[15] BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « La Maison de la Culture de Villeurbanne », *op. cit.*, p. 3.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] Dans le numéro 11 de mars-mai 1967 de *Cité-Panorama*, nouvelle version, le Théâtre de la Cité présente sa propre chronologie des débats et des réflexions autour de la possibilité de la naissance d'une Maison de la Culture, indiquant aussi le début d'une réflexion, soumise au Ministère, de la création d'un « T.N.P. de province » (*cf. infra* IV.1 Le projet d'un « nouveau » TNP en province). Pascale Goetschel cite elle aussi ce document, *cf. Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981), op. cit.*, p. 353.

l'équipe du Théâtre de la Cité que cet outil, formidable mais affecté par le « gigantisme[19] », ne se transforme en une véritable assemblée de notables. Le projet présenté par le Ministère risque en effet de faire de cette future « Maison » un espace de conflits entre un Conseil d'administration et une direction artistique.

Ce dernier point mérite une explication. L'équipe qui établit ce projet semble se convaincre que la relation que le Théâtre de la Cité a su nourrir avec les organisations syndicales présentes sur le territoire lyonnais est la base sur laquelle bâtir cette nouvelle institution. Cette certitude, toutefois, est contrebalancée par un fonctionnement administratif qui se voudrait le plus possible simplifié, centré autour du pouvoir d'une direction artistique qui ne doit pas subir le poids et les suites des débats d'un Conseil d'administration pléthorique.

Bataillon est le premier à mettre en lumière que le passage de l'année 1962 à l'année 1963 marque le début de la prise de position de Planchon, qui se fera retentissante lors des Rencontres d'Avignon en 1967, au sujet de l'urgence de « donner tout le pouvoir aux créateurs[20] ». De notre côté, nous pouvons fixer une date pour la première déclaration de cette urgence, à savoir celle du 14 septembre 1962. Peu de mois après la nomination officieuse en tant que directeur du CDN-Villeurbanne, Planchon déclare :

> Pourquoi serait-il […] choquant d'affirmer que la diffusion de la culture est un problème de gouvernement ou, à des échelons moindres, de Conseil général et de Conseil municipal. Toutefois, pour éviter les risques qu'une étatisation ferait courir à la pensée, il est nécessaire de maintenir un libéralisme intellectuel en ne subventionnant que les créateurs. L'argent ne doit plus aller aux administratifs, aux gestionnaires du théâtre, aux commerçants. Voilà pourquoi j'approuve l'équipement du territoire en Maisons de la Culture et je suis heureux que les travaux de la Maison de Villeurbanne puissent débuter en 1963[21].

Ici Planchon exprime, d'une façon synthétique, exactement la même position qu'il défendra non seulement en 1967 mais qu'il mettra aussi noir sur blanc en 1968 et qu'il reprendra, enfin, au début des années 2000. Pour Planchon, la force d'une démocratie se mesure en fonction de la partie de pouvoir qu'elle accepte de confier à d'autres forces agissantes dans la société, en particulier à l'Art. À la veille des événements de mai 1968, tout comme à la fin de tout espoir de voir la naissance d'une Maison de la Culture à Villeurbanne ou à Lyon, Planchon affirmera :

> L'artiste doit être payé par l'État mais il ne doit pas être contrôlé par lui, et pas davantage par une municipalité ou par un conseil d'administration. La démocratie doit apprendre que les artistes qu'elle doit faire vivre ne doivent pas être soumis à un contrôle de leurs principes esthétiques, comme elle a appris et admis que le pouvoir judiciaire soit indépendant du pouvoir

[19] BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « La Maison de la Culture de Villeurbanne », *op. cit.*, p. 3.
[20] *Cf.* la célèbre déclaration de Roger Planchon, in Philippe Poirrier, *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon 1964-1970*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture, coll. « Travaux et documents n° 6 », 1997, p. 330.
[21] « Le Théâtre de la Cité (Roger Planchon) a dû licencier une partie de sa troupe faute de crédits », *La Marseillaise*, 14 septembre 1962.

> politique. Les juges sont payés par l'État et cependant ils sont inamovibles, c'est un principe. Entendons-nous, je ne parle pas du contrôle de l'honnêteté et de l'efficacité de la gestion des Maisons de la Culture. Je suis « pour » le contrôle financier absolu de l'État. (Bien qu'il faille détruire cette idée « petite bourgeoise » que les artistes sont des fous). Et je suis « contre » l'intervention gouvernementale dans le domaine de la création[22].

Préalablement, il est à souligner que les trois déclarations de Planchon en 1962, en 1968 et en 2003 sont émises à des moments clefs de sa vie artistique et institutionnelle. En septembre 1962, Planchon est sûr de l'obtention du statut de CDN mais surtout il est confiant dans la réalisation de la Maison de la Culture, alors qu'en 1968, il a désormais accepté d'avoir perdu cette bataille mais il espère, néanmoins, pouvoir faire croître son théâtre de création en province. Enfin, en 2003 Planchon vient de perdre la direction du TNP-Villeurbanne et il semble soucieux de partager son expérience une fois les batailles qu'il a gagnées ou perdues sont désormais derrière lui.

Au regard de la toute première déclaration de Planchon de septembre 1962, un premier constat semble s'imposer. Le directeur du Théâtre de la Cité reprend ici le ton des réquisitoires contre le mercantilisme, la bureaucratie et l'argent dans le Théâtre, jadis propre à Copeau, maintenant transformé par la réflexion théorique de *Théâtre populaire*. Mais d'un autre point de vue, c'est aussi une attaque à une mise sous tutelle gestionnaire et bureaucratique de l'art qui fait également surface, indiquant la précocité de ce jugement chez cet acteur historique. Soudainement, on s'aperçoit que la polémique de 1962 contre un tournant gestionnaire des institutions théâtrales, renforcée par une accusation à l'encontre de la « mise sous tutelle » des lieux de créations en 2003, nourrit mais aussi se nourrit des débats et des préoccupations plus proches de nous portant sur la structure des lieux de création financée par les institutions publiques. En réalité, les prises de position de Planchon, maintenues au fil des ans, seraient à interroger en parallèle avec l'évolution

[22] Roger Planchon, « Les Maisons de la Culture », in *Colloque national Planchon*, Journée débat avec Roger Planchon et Jacques Rosner ayant eu lieu le jeudi 7 mars 1968 à Châtillon-sur-Chalaronne. Le texte de ce colloque-débat sera publié à Lyon par la revue *Art et éducation*, n° 22-23, année 1970, éditée par le Centre culturel des Dombes. En 2003, Planchon confie cette anecdote d'une discussion avec André Malraux et d'autres directeurs d'équipements culturel, indiquant le point du différend entre leur conception de la « démocratie culturelle » et celle du ministre de De Gaulle : « [Malraux] dit « je vais faire les Maisons de la Culture » et il dit comme ceci : « je vais les donner à... au représentant digne et noble d'une ville ». Et Vilar, Dasté et moi on dit : « mais non, non, c'est pas ça du tout, vous vous trompez complètement » et c'est là qu'on sort la première fois le slogan : « il faut donner le pouvoir au créateur ». Et Malraux dit comme ceci : « Mais enfin c'est pas croyable, vous êtes pas démocrates, vous refusez la représentation d'une ville » et moi je vais répondre « mais non c'est vous qui comprenez pas ce que c'est que le problème démocratique », je vais dire ça à Malraux et donc Malraux […] pense que je suis un horrible stalinien, donc, il me dit « vous devriez être content parce que dans les Maisons de la Culture, il y aura des représentants de la CGT ». Mais, je réponds à Malraux « c'est pas ça le problème, même si ces gens sont respectables, bon tout ce qu'on veut, ça ne change rien, c'est pas ça le problème qu'on vous pose ». Et pour finir, si vous voulez, ce qui sortait de cette discussion c'est que Vilar, Dasté et compagnie et moi, nous étions d'accord pour dire comme ceci : « s'il y a des maisons de la culture, ne mettez pas un conseil d'administration, parce que ce n'est pas démocrate, contrairement à ce que vous croyez, ce n'est pas démocrate, parce que vous ne faites pas une place véritable à l'art, vous le mettez sous tutelle, ça ne veut rien dire ». Le problème […] c'est de savoir, si vous voulez, qu'est-ce qu'on fait de l'art dans une démocratie. Puisqu'à la fin je le redis c'est la justice et l'art qui jugent un régime politique. » (« Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », 2003. Ressource en ligne : https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/credits, consulté le 23 juillet 2021).

des équipements culturels conçus par le ministère, donc des possibilités de Planchon d'affecter ces structures sans renoncer à sa liberté d'*auctor*. Les réflexions de Planchon nous parlent, dans tous les cas, de la nature profonde des contradictions d'un homme de théâtre qui ne veut jouer le rôle du « bouffon » ni au service du ministère, ni au service des pouvoirs locaux[23].

De notre courte analyse d'un seul dossier et d'une seule déclaration au sujet de la Maison de la Culture imaginée par le Théâtre de la Cité, nous ne pouvons certes pas tirer de considérations définitives. La seule impression que nous recevons de la lecture de ces documents indiquerait que Planchon considère très tôt les Maisons de la Culture comme des outils non seulement pour accroître l'aménagement culturel des territoires, mais bien plutôt comme des lieux où penser et organiser le renouvellement des arts au contact du public. Celui-ci est donc le point nodal qui façonne le projet présenté en 1963 ainsi que l'ample et riche réflexion architecturale construite par Allio avec l'équipe de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA)[24]. Dans le même temps, Planchon ne renoncera jamais à la nécessité d'assurer au directeur artistique et à son équipe le contrôle de l'instrument-Maison de la Culture, les créateurs demeurant à ses yeux les seuls à qui les subventions devraient être allouées, les seuls à devoir en répondre.

À la lumière de cette condition, il est aisé d'imaginer pourquoi cette imposition n'a jamais trouvé l'approbation des maires de Villeurbanne – ville dans laquelle ce projet est quasi formellement rejeté le 23 novembre 1963[25] – ou, ensuite, de Lyon. Lorsque Villeurbanne refuse de soutenir le projet, la deuxième ville de France semble, dans un premier temps, accepter d'accueillir la troupe de Planchon[26]. Le quartier de la Part-Dieu, dans le troisième arrondissement de Lyon, devrait abriter la structure que l'AUA guidé par Allio est en train de concevoir. Finalement, des raisons complexes et multifactorielles conduisent à la mort d'un rêve certes ambitieux mais miné de l'intérieur par trop de contradictions. Parmi celles-ci, nous pouvons évoquer d'abord la radicale prise de position de Planchon et de son équipe ainsi que les problèmes liés à la position souhaitée par la municipalité pour installer cette institution. Ce différend alimente, en conséquence, l'hostilité croissante du conseil municipal à l'encontre d'un projet onéreux qui échapperait en partie à son contrôle. Il faut prendre en compte aussi la position et les nécessités du

[23] Il est en ce sens révélateur qu'en 1964, à savoir dans le feu des négociations pour la réalisation de la Maison de la Culture mais également des luttes pour ne pas voir baisser le niveau des subventions attribuées à son CDN, Planchon reprenne, cette fois-ci officiellement et publiquement, l'argumentaire opposant les créateurs (bouffons) au Prince (l'État). Sur le premier numéro de la seconde version de l'organe de presse du Théâtre de la Cité, Planchon défend l'exigence pour son théâtre d'une subvention plus conséquente, non pas d'une « aumône », déclarant que les pouvoirs publics leur ont « laissé le choix de pleurer – ou de ricaner, ce qui est le rôle des bouffons. » (Roger Planchon, « Éditorial », *Cité-Panorama*, nouvelle version, n° 1, février 1964).
[24] *Programme de la Maison de Culture 1959-1966*, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, *op. cit.*
[25] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 154.
[26] *Ibidem*, p. 158.

ministère, les agents de ce dernier devant faire de ces lieux des centres où irradier efficacement l'« Action culturelle » et donc à mettre « sous tutelle », pour employer un anachronisme[27].

Sans doute pour établir un bilan de cette bataille, la première que Planchon perd dans *sa* province, faudrait-il reconstituer les échanges et les manœuvres des trois acteurs dans cette affaire, et cela au fil de huit ans, avec mais aussi au-delà des documents analysés par Bataillon et Goetschel. Nous pouvons uniquement remarquer le risque de juger l'évolution de ces négociations comme une préfiguration toute linéaire du passage du label TNP de Paris à Villeurbanne. Affirmer cela risquerait, bien évidemment, de nous faire tomber dans l'erreur d'évaluer un processus historique au vu de son résultat. Il est néanmoins indéniable que Planchon saisit l'occasion offerte par l'outil-Maison de la Culture pour établir le primat de la création en matière de politique culturelle, c'est-à-dire le primat, en ce contexte et pour ce qui concerne cet artiste, de l'*auctor*. Ce constat ne doit pas faire oublier que c'est l'âpreté, la longueur et le résultat négatif de ce processus de négociation qui façonne le regard de Planchon au sujet du rapport entre le Théâtre et l'État et le convainc de persévérer dans la revendication de l'autonomie de son pouvoir.

Si cette considération mériterait d'être approfondie à partir de l'analyse de deux autres prises de position de cet acteur historique, ce que nous ferons bientôt, c'est plus précisément la spécificité du travail de ce CDN qu'il faudra tout d'abord mettre en lumière.

… pour un nouveau CDN

Le document de février 1963 que nous venons d'analyser dit la réflexion collégiale portée par le Théâtre de la Cité en cette conjoncture mais aussi le fonctionnement pluriel de cette institution. Or, si Planchon revendique pour lui et pour son équipe « tout le pouvoir », ce n'est sans doute pas en excluant le dialogue avec *son* public, à savoir les collectivités syndicales ouvrières ou les associations patronales.

[27] Ce court résumé ne prend pas en compte la complexité des raisons conduisant à la fin de ce projet. Pascale Goetschel, par exemple, souligne aussi le rejet de Planchon, parmi d'autres créateurs, de la création d'un Centre national de diffusion culturelle en 1963 sous l'impulsion de Jean Rouvet. Le CNDC est accusé d'être « un outil supplémentaire d'un État jacobin… et gaulliste » (Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981), op. cit.*, p. 336). Le Théâtre de la Cité rejette fermement le projet de fondation de ce centre de direction : « Les projets du Centre national de Diffusion culturelle et du Centre de Formation d'Animateurs, tous deux inspirés par les Affaires culturelles, limitent le champ d'autonomie de la Maison de la Culture, elle-même devenant dès lors simple maillon d'une chaîne dont les extrêmes seront une fois de plus tenues par Paris. » (*Cité-Panorama*, nouvelle version Planchon, numéro 11, mars-mai 1967). Ainsi, sans doute l'évolution des négociations pour la fondation de cette Maison de la Culture « symbolise les divergences entre les directeurs de la décentralisation théâtrale et l'« État culturel » (Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945-1981), op. cit.*, p. 336), à côté de la méfiance que ces projets de direction artistique inspirent dans des administrations locales soucieuses de doter leurs villes d'instruments tout à fait dans les mains de la collectivité locale.

Cet aspect a déjà été mis en évidence avec la composition et le fonctionnement du Centre d'Information culturelle de Lyon-Villeurbanne (CICLV) et est tout aussi central pour comprendre brièvement la nature de ce CDN. Nous pouvons alors évoquer une lettre pour souligner, à nouveau mais dans un contexte davantage délicat, le rapport étroit que Planchon noue avec les syndicats. Le 10 janvier 1963, Planchon envoie une lettre à Jacques Morand[28], Secrétaire de la CGT des Employés de Sécurité sociale. Il remercie personnellement ce dirigeant syndical d'avoir permis à une militante de la CGT de momentanément aider le service collectivité du théâtre de Villeurbanne. Planchon, conscient des difficultés – qu'au contraire nous ignorons – auxquelles Morand doit avoir fait face pour permettre ce déplacement, ajoute :

> Croyez bien que de telles initiatives sont pour nous le plus précieux des encouragements car il est bien certain que seule une action commune des représentants des collectivités et des créateurs permettra de faire évoluer la situation culturelle[29].

Cette trace, encore une fois marginale, du fonctionnement du Théâtre dirigé par Planchon est révélatrice car, dans le contexte de la lutte pour l'obtention d'une Maison de la Culture, elle nous dit la collaboration que Planchon établit avec les syndicats, en l'occurrence la CGT, en ces années « courroie de transmission » – selon la formule de l'époque – entre la base ouvrière et le PCF. Or, les Conseils d'administration dont Planchon ne veut pas dépendre sont cependant les lieux où les organisations de masse peuvent faire valoir les droits de la classe dont elles représentent les intérêts [30] . Dans le même temps, ailleurs il regrettera, avec nostalgie, la force que le compagnonnage avec les syndicats a toujours donnée à son entreprise décentralisée[31].

Ces deux attitudes apparemment contradictoires, structurent, en fait, le cadre complexe dans lequel Planchon opère et indiquent le mélange de bonne foi et de calcul que sa fonction oblige de savoir maîtriser. Bref, tout laisse supposer que Planchon considère incontournable une action commune avec les forces syndicales les plus à gauche pour impulser un mouvement culturel émancipateur. Cela implique, donc, que la précoce revendication de « tout le pouvoir au créateur », chez Planchon, est loin d'indiquer un refus du dialogue avec les forces démocratiques. Toutefois,

[28] Aussi membre du PCF, il deviendra secrétaire général de Travail et Culture en mai 1967 lorsque les liens entre la CGT et cette association se feront explicites, *cf.* Thibaut Blaschka, « La CGT et Travail et Culture, des liens explicites ? », in *La CGT et les évolutions culturelles des années 1965-1975. Amorce d'une réflexion*, Dossier réalisé par *Les Cahiers de l'Histoire sociale*, p. 7. Jean Montaldo parle aussi de ce dirigeant dans son ouvrage consacré à *La France communiste. Un État dans l'État*, Paris, Albin Michel, 1977.

[29] BnF, ASP, fond Planchon, « Collectivités Paris », 4-COL-112 (1399).

[30] Ainsi, l'objection de Malraux que Planchon met dans sa bouche en 2003 quant à l'importance du soutien de la CGT en faveur du Théâtre de la Cité apparaît comme justifiée.

[31] En ouverture du quatrième volume que Bataillon consacre à l'« aventure » de Planchon et de son équipe, le directeur du TNP-Villeurbanne confie à l'auteur de cette « chronique », à savoir à son *dramaturg*, que « [j]usqu'en 1968, les militants syndicalistes politisés avaient une foi. Une conviction courait dans les rangs du Parti communiste et chez ses compagnons de route : s'emparer de la culture de la bourgeoisie et la faire « prolétarienne ». » (Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, volume IV, Paris, Marval, 2005, p. 19).

il est permis d'imaginer que la complexe gestion des relations au sein du CICLV ait fait tout de suite comprendre à Planchon que le théâtre doit revendiquer son autonomie aussi bien face à d'autres « pouvoirs », par exemple les forces syndicales, outre qu'aux institutions gouvernementales. Cette perspective permet de lire cette lettre comme l'indice de la dualité assumée des discours de Planchon en ces années : revendiquer la nécessité du soutien des pouvoirs publics, tout particulièrement des forces qui représentent un contrepouvoir, plaçant, cependant, le théâtre sur un plan d'égalité avec ses interlocuteurs – ministères, syndicats, banques[32], partis politiques ou municipalités.

Cela dit, les lieux où le dialogue avec les collectivités ouvrières se concrétise et les instruments qui le consolident sont, respectivement, la programmation et l'abonnement. Le Théâtre de la Comédie avait jadis raisonné autour d'un répertoire qui devait communiquer à son public sa diversité aussi bien que sa continuité avec les expériences du théâtre d'art. À Villeurbanne, ce répertoire se transforme en une programmation à même de montrer que le théâtre peut profaner un répertoire[33]. Ainsi, maintenant, le CDN-Théâtre de la Cité se doit d'élargir et d'approfondir cette même programmation.

L'axe principal de dialogue avec le public est centré, sans grande surprise, autour des créations du Théâtre de la Cité. L'on constate, toutefois, que le nombre de spectacles invités augmente sensiblement alors que décroît celui des productions d'œuvres de Planchon. En outre, les créations du deuxième metteur en scène de cette *Cité*, Jacques Rosner, doublent la programmation de cette « maison ». Ce n'est pas un hasard si la saison 1961-1962 propose la mise en scène de Rosner de la pièce d'Armand Gatti *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*[34] à côté de la première écriture dramatique de Planchon ; ou, encore, que la saison suivante offre l'adaptation de Michel Arnaud de la trilogie de *La Villeggiatura*[35] de Goldoni dans la mise en scène encore de Rosner[36] à la suite du *Tartuffe* de Planchon. De la même manière, la mise en scène par Yves Kerboul de *La*

[32] Dans le fonds Planchon a pu être trouvée une lettre signée par plus d'une dizaine de membres du Comité d'entreprise de la Banque commerciale pour l'Europe du Nord, 4-COL-112 (1383). Planchon a donc pris contact et entretenu ces banquiers le 8 décembre 1961, en les sensibilisant au sujet de la cause culturelle, de sa cause. Dans cette lettre, on fait également mention à la possibilité, pour Planchon, d'obtenir une nomination à la tête d'un théâtre parisien.
[33] Au sujet de la notion de « répertoire » en tant que réservoir canonique de textes à représenter, mais aussi en tant que système de production et de programmation dans les théâtres publics en France, *cf.* Marco Consolini, « Le répertoire : combat esthétique et combat éthique », *Il Castello di Elsinore*, n° 62, septembre 2010, p. 69-82.
[34] Création au Théâtre de la Cité le 16 février 1962.
[35] Sous ce nom, l'on regroupe les trois pièces dramatiques écrites et représentées par Goldoni en 1761 autour d'un même thème, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*.
[36] Création au Théâtre de la Cité le 4 janvier 1963.

fausse suivante[37] de Marivaux se veut probablement la présentation au public villeurbannais d'une œuvre qui dit l'influence de la *praxis* de Planchon et sa reprise par d'autres créateurs[38].

L'instrument pour que la cohérence et la direction de cette programmation soit *de facto* perçue par le public est l'abonnement, plus particulièrement les abonnements à la faveur des collectivités. À ce sujet, Bataillon, grâce sans doute à son expérience d'animateur théâtral, a déjà dressé l'essentiel des débats autour de cet instrument, controversé car vu, par ses détracteurs, comme un outil simplement économique. L'abonné fidèle contribuerait, pour les détracteurs de cette formule, à la vie du théâtre qu'il subventionne se fiant à son directeur comme un « mouton captif, privé d'esprit critique[39] ». En revanche, « pour l'institution théâtrale, un abonnement qui a du succès alimente la trésorerie en argent frais à un moment de l'année où le prochain versement de subvention est encore lointain[40] ». De plus, pour Bataillon, le « privilège » de l'abonné est de pouvoir saisir la totalité du discours que l'on compose avec le programme d'une saison :

> Les œuvres qui constituent un répertoire sont comme les membres d'une phrase, comme les phrases d'un discours. Elles se répondent, se contredisent, s'additionnent et, pour finir, elles forment un tout, que seul entend et connaît l'abonné[41].

Répondant, avec à ses côtés Jacques Rosner, aux questions qui lui sont posées en mars 1968 à Chatillon sur Chalaronne, Planchon affirme : « Il faut composer les programmes d'abonnements de telle sorte que certains spectacles soient « imposés » aux gens. Il faudrait obtenir que les spectateurs s'abonnent sans savoir ce qu'ils vont voir[42]. » La discussion lors de cette « Journée de débat » tombe sur un spectacle de Diego Masson, compositeur de musique contemporaine, directeur de l'Ensemble de Musique vivante dès 1966. Cette discussion est l'une des rares traces nous indiquant que ce musicien a été invité à Villeurbanne, qu'il a été inclus dans la programmation du Théâtre de la Cité mais dans un « programme séparé[43] ». Masson n'a donc pas été choisi par le public de Planchon, ce dont le directeur s'excuse après avoir manifesté l'importance d'une programmation qui non seulement ne devra plus être choisie par les abonnés, mais à laquelle ces derniers doivent s'abandonner par un acte de foi dans « leur » théâtre. Bref, pour Planchon le libéralisme absolu en matière de création artistique semble devoir se marier avec,

---

[37] Œuvre créé en 1962 au Théâtre Studio des Champs-Élysées, reprise au Théâtre de la Cité le 6 mai 1965.
[38] Au sujet de cette pièce, à la fois le dossier de presse de la création villeurbannaise et le programme distribué au public du Théâtre de la Cité indiquent la proximité avec le style que Planchon a expérimenté en 1959 avec *La Seconde surprise de l'Amour*, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « La fausse suivante », 4-COL-112 (147,1) et (147,2). Yves Kerboul a aussi participé à la création de *Troïlus et Créssida* par Planchon interprétant le rôle d'Enée et en assistant Planchon aux côtés de Rosner.
[39] Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 138.
[40] *Ibidem*, p. 137.
[41] *Ibidem*, p. 137-138.
[42] Roger Planchon et Jacques Rosner, « Rapport du théâtre et du public », in *Colloque national Planchon, Art et éducation*, n° 22-23, année 1970, p. 90.
[43] *Ibidem*.

au contraire, un « totalitarisme » du programmateur envers son public[44]. La force de cette affirmation est à comprendre en raison de la foi que Planchon défend et alimente dans les vertus de la création. Ainsi, à la toute fin des années 1960 à savoir à la suite d'une mise à l'épreuve d'une programmation riche et éclectique, il affirme la nécessité d'une programmation totalitaire même si, dans ce même passage, il dénonce les résultats « dérisoires[45] » de son action à la faveur des publics ouvriers.

Prenant appui sur une enquête réalisée en cette même année 1968 par la télévision italienne, le directeur du Théâtre de la Cité affirme que parmi les employés de l'usine Rhône-Poulenc, par exemple, 20 pour cent fréquentent le théâtre, mais « [s]ur ces 20 %, il y a 3 % d'ouvriers, 17 % sont des cadres[46] ». Ce directeur est le premier à pointer du doigt l'inanité de son action, et cela même face au ministère. C'est pourquoi lui et ses collègues demandent avec insistance encore plus de moyens aux pouvoirs publics, Planchon soulignant que : « La culture pour tout le monde est une chose nouvelle ; alors je demande qu'on ne nous juge pas sur des résultats. Il ne faut nous juger ni sur les intentions ni sur les résultats ; les intentions sont confuses et les résultats sont dérisoires[47]. » Cet *auctor*, après cinq ans de direction d'un CDN et sans pouvoir imaginer que d'ici trois mois la situation politique fera éclater toutes les contradictions qu'il est ici en train d'exposer, est sûr que « [l]a démocratie prendra conscience du problème culturel et arrivera à une forme de culture gratuite ; elle fera la révolution qui s'est faite pour l'enseignement[48] ».

[44] Impossible de nuancer les propos « totalitaires » du tout-puissant *auctor* Planchon. L'on pourrait, tout au plus, mieux préciser la position de ce dernier telle qu'il la défend lui-même lors des entretiens avec l'alors thésard Denis Gontard. Le 20 janvier 1969, Planchon présente au futur auteur de l'ouvrage *La Décentralisation théâtrale en France, 1895-1952* (Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973) son effort « d'étendre [la prospection du] public en profondeur » (*ibidem*, p. 328), alors que les centres dramatiques fondés entre 1946 et 1952 ont sans doute touché un large public mais d'une façon très superficielle, affirme Planchon. Ainsi, Gontard, qui reprend à son compte l'analyse et la définition du Théâtre de la Cité comme d'un « théâtre quotidien », glose : « Avec la tentative de Roger Planchon à Lyon, il s'agirait plutôt de décentralisation *verticale*. » (*Ibidem*). Le travail de Gontard demeure fondateur, et source de grand intérêt même à presque cinquante ans de distance de sa parution. Mais précisément la distance historique qui nous sépare de ses recherches, la possibilité de vérifier dans les archives de la BnF les réelles démarches de l'équipe du Théâtre de la Cité pour arriver à imposer son modèle de théâtre service public nous disent, aujourd'hui, aussi le niveau de compétition réellement existant entre ces visions d'une prospection des publics *horizontale* et *verticale*. Au sujet de la prise de contact entre Gontard et le Théâtre de la Cité, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Secrétariat général. Courriers divers 1965-1969. D-K », lettre de Denis Gontard à Madeleine Sarrazin du 31 mars 1968, 4-COL-112 (1524).

[45] Roger Planchon et Jacques Rosner, « Rapport du théâtre et du public », in *Colloque national Planchon, Art et éducation*, p. 88.

[46] *Ibidem*. Il faudrait aussi signaler, à côté de ces chiffres qui n'ont pas pu être vérifiées puisqu'aucune statistique officielle n'a été trouvée à ce jour dans le fonds Planchon, les données publiées dans le numéro 2 de *Cité-Panorama* nouvelle version, avril 1964. Sous le titre « Un public », la composition par profession des spectateurs ayant répondu à un questionnaire distribué lors des représentations de *Troïlus et Créssida* montrerait que seulement 9 pour cent fait partie des « ouvriers d'industrie », alors que le public des « étudiants » compose 26 pour cent de l'assistance à la première œuvre présentée par le CDN-Théâtre de la Cité.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibidem*.

Pourquoi évoquer ces déclarations au regard d'une réflexion panoramique de la gestion de la programmation au CDN-Théâtre de la Cité ? Cette opération prend son sens, peut-être, uniquement afin de souligner comment les acteurs historiques qui ont composé depuis 1963 une programmation et ont utilisé un instrument tel l'abonnement collectif pour « réussir le public » justifient leur action. Pour nous il est ainsi capital d'évaluer, contrairement à ce que demande Planchon, les intentions précises de cette équipe, mais non pas pour condamner ou acquitter la validité de l'action de cette institution. Le résultat en termes de public et en termes financiers de ces institutions culturelles est un paramètre certes, mais un paramètre toujours relatif.

Pour prendre un exemple concret, lorsque Planchon souligne l'importance de la tournée du Théâtre du Soleil avec *La Cuisine* de Wesker au cours de la saison 1967-1968, il ajoute qu'ils auraient bien voulu présenter cette « très belle réussite de mise en scène[49] » pour cinquante représentations. Toutefois, comme jadis d'autres directeurs de théâtre étaient obligés de le faire envers les spectacles du Théâtre de la Cité, ils sont à leur tour obligés de présenter cette œuvre uniquement pour dix représentations. Tous ces éléments, qui ne suffisent certes pas à établir aucun bilan de l'action du Théâtre de la Cité, disent du moins l'argumentaire que Planchon forge pour imposer un théâtre d'art et de création à un public d'abonnés. En effet, son service de prospection du public – comme on l'appelle encore à la fin des années 1960 – renforce l'innovation des abonnements collectivités en tant que gages pour atteindre et fidéliser *son* public. En fait, c'est Planchon lui-même qui présente son désarroi, pour mieux défendre la valeur intrinsèque de son action et réaffirmer la nécessité de faire en sorte que « des nouveaux spectateurs puissent entrer au Théâtre de la Cité[50] ».

Planchon entre : « un théâtre comme le Spoutnik » et Les Pharaons

Si Planchon, en mars 1968, n'a pas de solution, pas de perspectives pour enfin atteindre un nouveau public, deux textes nous permettent d'aborder l'évolution de ses espoirs ainsi que deux aspects de sa réflexion. Il nous faut d'abord revenir en novembre 1961 et à la tournée à Paris du Théâtre de la Cité au cours de laquelle Planchon est invité à s'exprimer auprès du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique. Dans la partie précédente, nous avons évoqué l'entretien en question afin de révéler quelque chose de la conception de Planchon à propos de son propre processus de création. Ce qui retient notre attention maintenant sera, plus particulièrement, sa vision stratégique aussi bien que critique de l'évolution des politiques culturelles. Après avoir

[49] *Ibidem*, p. 89.
[50] *Ibidem*.

entamé l'audition par une description de son parcours dans le théâtre depuis la naissance du Théâtre de la Comédie, Planchon avoue avoir récemment rencontré les représentants du ministère et leur avoir proposé cinq solutions pour résoudre les problèmes du théâtre public en général et du Théâtre de la Cité en particulier. Parmi celles-ci, sans compter la possibilité toujours évoquée de prendre la direction d'un théâtre parisien, deux méritent d'être citées. Après avoir insisté sur la possibilité d'imaginer pour sa troupe un système de tournées à l'étranger, c'est le rapport avec d'autres théâtres européens qui intéresse Planchon :

> Il y a un théâtre belge et un théâtre suisse qui sont à peu près inexistants, mais la Suisse et la Belgique seraient d'accord pour favoriser un ensemble dans la mesure où il ne serait pas strictement français, mais serait une réalisation paritaire. Il y aurait peut-être moyen de faire en définitive un théâtre européen de langue française, chose qui n'a jamais été faite[51].

Dans le contexte des premiers financements que le Théâtre de la Cité reçoit par le nouveau ministère des Affaires culturelles, surgit l'ambition de Planchon de faire entrer son théâtre dans un réseau de théâtres européens plus vaste. Ce projet, dont la possibilité de réalisation concrète reste à évaluer, dit du moins l'intérêt qui commence à naître chez Planchon pour un travail commun avec d'autres directeurs européens, mais aussi sa précoce volonté de placer la création au centre de toute réflexion en matière de politique culturelle. C'est pourquoi le projet pour lequel il se bat porte précisément sur la nécessité d'imaginer des institutions théâtrales fondées sur la recherche artistique :

> Voici la dernière solution qui, personnellement a mon accord, mais qui paraît impossible à réaliser. Je crois que les gens du Ministère qui sont en place sont tombés d'accord pour dire qu'il fallait jouer du Shakespeare devant les ouvriers et que la seule idée qui les préoccupe, c'est de faire un théâtre d'expansion, toucher des gens au maximum, rechercher un nouveau public. Or nous sommes d'accord pour la recherche du public, mais il faut aussi faire la recherche d'une nouvelle dramaturgie, d'une nouvelle technique scénique, il faut faire un théâtre de création, il faut faire une nouvelle politique d'auteurs et dans ce sens nous voudrions pouvoir associer à la troupe des gens qui écrivent, pouvoir faire des recherches pures, en gros, trouver une formule qui se situe entre le Royal Court où sortent des quantités de pièces, et le Berliner Ensemble qui est une chose très intéressante[52].

Peu avant de devenir officiellement auteur avec *La Remise* et tandis qu'il présente à Paris le fruit de son travail le plus expérimental, *Édouard II*, ce metteur en scène revendique déjà la nécessité d'un théâtre institutionnel de création. La référence aux célèbres théâtres anglais et allemands est pour lui un moyen de faire comprendre la direction qu'il propose au ministère.

[51] « Entretien avec Roger Planchon, Paris, 21 novembre 1961 », dans le cadre des Rencontres du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique. Document trouvé par Jean-Pierre Han et cité par Cristina Tosetto, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996). Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, Thèse doctorale en Études Théâtrales, sous la direction de Marco Consolini, Sandrine Dubouilh et Gerardo Guccini, présentée et soutenue publiquement le 7 décembre 2018 à l'Université Bordeaux Montaigne, p. 361.
[52] *Ibidem*.

Le Berliner Ensemble est pour Planchon synonyme du sommet de la recherche scénique européenne des années 1950-1960 ; le Royal Court est en revanche un théâtre qui a défendu et qui a permis l'essor d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques anglais depuis le début du XX^{e} siècle. La direction de Georges Devine renoue avec cette tradition depuis 1952, en imposant ainsi une nouvelle génération d'auteurs anglais[53]. Encore une fois, ce qui se passe dans d'autres pays d'Europe – de l'Ouest comme de l'Est – inspire Planchon. Par ailleurs, à la suite du travail sur *Édouard II*, toute la troupe villeurbannaise semble vouloir approfondir un travail avec un auteur contemporain afin de faire avancer l'écriture scénique avec l'écriture dramatique[54]. Le travail de Rosner avec la pièce d'Armand Gatti *Auguste Geai* semblerait en témoigner[55].

Nous savons en tout cas que Planchon lui-même deviendra, en fait, l'auteur privilégié avec lequel le Théâtre de la Cité collaborera en ces années, cela aussi bien en raison des difficultés matérielles pour impulser une nouvelle recherche dramatique qu'au vu des exigences du metteur en scène Planchon. Le directeur du Théâtre de la Cité est d'ailleurs très clair lorsqu'il condamne

[53] La mise en scène de la pièce de John Osborne *Look back in anger* en 1956 est le premier grand succès de cette politique. Pour tout approfondissement, *cf.* Philip Roberts, *The Royal Court Theatre and the modern stage*, Cambridge, Cambridge university press, 1999, en particulier p. 35-38 et p. 47-50. Il est aussi à remarquer que l'histoire de ce théâtre anglais sous la direction de Devine se croise avec celle de l'imposition d'une nouvelle dramaturgie au contact avec, aussi, les pièces dramatiques et les modalités scéniques proposées par Brecht. Pour une étude des négociations avec Brecht au sujet de l'inscription de *The Good woman of Setzuan* dans le répertoire de The Royal Court Theatre *cf. ibidem*, p. 33-35 et p. 37-39.

[54] Dans une réflexion ensuite intégralement reprise dans le programme de salle de la création d'*Édouard II*, Planchon écrit : « Cette expérience déroutante et exaltante peut-elle être renouvelée ? Oui, le contact permanent entre un auteur et ses interprètes, dans une confrontation totale, ne peut qu'enrichir une œuvre. Il faudrait tenter une expérience avec un auteur vivant et non avec une œuvre classique si intéressante soit-elle, mais cela exige un bouleversement des méthodes habituelles du théâtre, d'abord sur le plan économique. En clair, c'est poser à l'État (car qui d'autre à part lui pourrait l'entreprendre) la question de la fondation d'un théâtre de recherche et création. Au Théâtre de la Cité, nous avons toujours soutenu que la recherche d'un nouveau public allait de pair avec la recherche scénique et dramatique. Nous n'avons pas les moyens de le faire. » (BnF, ASP, fonds Planchon, *Édouard II*, « Notes de mise en scène », 4-COL 112 (138,3).

[55] Bataillon souligne pourtant les refus par Planchon de la pièce de Vinaver *Les Huissiers* en 1958 et d'*Iphigénie hôtel* en 1961 (Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale,* Volume V, Paris, Marval, 2005, p. 52-53). Pour Bataillon, dans les deux occurrences, Planchon s'en prend à des problèmes explicitement dramaturgiques propres aux pièces de Vinaver. Cependant, une lettre que Jacques Rosner envoie à cet auteur, en réponse à une demande de Vinaver que nous ignorons, dit clairement qu'en mars 1961, Planchon « est absolument décidé à monter *Iphigénie Hôtel*. [Et Rosner ajoute que] d'ici quelques jours [ils seront] en mesure de [lui] donner davantage de précisions. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Dossier copies lettres », Lettre de Jacques Rosner à Michel Vinaver du 23 mars 1961, 4-COL-112 (1489)). À ce sujet, nous pouvons uniquement enregistrer cette remarque de Planchon lors de la rencontre avec la critique dramatique en novembre 1961 : « Il faudrait pouvoir créer un ensemble, des groupes de gens qui travaillent. Voyez Michel Vinaver, par exemple, qui vend des lames Gillette, eh bien, c'est un des auteurs importants parmi les jeunes, or il vit tout seul à Bruxelles, il vient une fois par an à Paris et pourtant à mes yeux, c'est certainement celui qui, après la génération des Ionesco et des Brecht, a le plus d'avenir, mais il est complètement isolé. » (« Entretien avec Roger Planchon, Paris, 21 novembre 1961 », dans le cadre des Rencontre du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique, *op. cit.*). Le refus des pièces de Vinaver est donc dû à la difficulté de « rompre l'isolement » de Vinaver, d'intégrer cet auteur dans le processus de création de la mise en scène que Planchon voudrait contrôler avec l'auteur du texte dramatique ? Ou bien le contenu directement politique de ces deux pièces « quotidiennes » pose-t-il un problème réel à cette troupe décentralisée ? Malheureusement, aucun document n'a été trouvé pouvant expliquer le successif revirement de Planchon.

son impossibilité de lire les centaines et centaines de textes qui lui sont couramment envoyés[56]. Il affirme également qu'il est sûr que Vilar, par exemple, se trouve dans la même situation et précise aussi l'inutilité de répondre à ces aspirants écrivains dramatiques sans analyser sérieusement leurs pièces. C'est pourquoi Planchon se plaint que le ministère n'ait pas une politique définie à ce sujet et il présente ouvertement la sienne :

> Si vous voulez, ce que je dis au ministère est à peu près ceci : si un jour on a lancé le Spoutnik, c'est parce qu'il y avait 5.000 chercheurs qui faisaient de la recherche mathématique pure ; le vrai problème aujourd'hui, c'est qu'il faut faire des investissements sur la recherche, mais l'État n'en est pas à cette politique-là. Or, nous pensons qu'il faut faire de la recherche parce que si on veut « faire de l'avance », il faut qu'on puisse chercher, qu'on puisse perdre du temps, c'est exactement ça[57].

Voici la réflexion de Planchon qui nous intéresse peut-être au premier chef, et non seulement car elle annonce déjà ses positions successives. Elle témoigne aussi d'une référence à la compétition géopolitique internationale afin de construire une ambitieuse politique culturelle nationale : pour Planchon recherche mathématique pure et recherche artistique devraient être les deux visages d'un même combat. À remarquer, enfin, qu'il défend cette position face à des professionnels de la critique dramatique aux opinions et aux orientations sans doute divergentes mais qui peuvent tous apprécier, quand bien même pour des raisons opposées, l'argumentaire de Planchon.

En 1961, Planchon songe donc à une politique culturelle aussi ambitieuse que celle des soviétiques à l'égard de la conquête de l'espace. En revanche, il ne fait encore aucune mention d'un libéralisme absolu en matière de création, même si cet argument pourrait se configurer comme un implicite entre les participants à ce débat et donc inutile à expliciter. Nul doute, en tout cas, que Planchon tient ici à affirmer son attachement à une vaste entreprise de service public. Ainsi, il conçoit son rôle comme celui d'un fonctionnaire et affirme : « [J]e ne considère pas l'État comme un mécène ; au contraire, je veux faire un théâtre d'État et si un jour il y a des ennuis je les résoudrai. Pour moi il n'y a pas d'autre solution qu'un théâtre d'État[58]. »

Or, cette profession de foi semble se nuancer au fil du temps, ou du moins elle commence à être enrichie par d'autres affirmations, ou mieux constatations, émises en 1964. En janvier-avril, le Théâtre de la Cité est, encore une fois, en tournée à Paris pour présenter *La Remise*, *Le Tartuffe*

[56] Aujourd'hui encore, dans des sections non inventoriées du fonds Planchon, il est possible de trouver en effet quelques manuscrits de pièces envoyées à Planchon pour qu'il les évalue. Bien plus rarement, il a été possible de repérer des réponses de Planchon. C'est le cas de la lettre qu'il envoie le 5 novembre 1970 au critique Guy Verdot, auteur d'une pièce, *L'Eternelle comédie*, que Planchon décrit et commente dans sa lettre (BnF, ASP, « Courriers divers à classer », lettre de Guy Verdot à Roger Planchon du 20 octobre 1970 et sa réponse le 4 novembre, 4-COL-112 (1224)).
[57] « Entretien avec Roger Planchon, Paris, 21 novembre 1961 », dans le cadre des Rencontre du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique, *op. cit.*
[58] *Ibidem*.

ainsi que *Troïlus et Créssida* et *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*. À Paris donc, Planchon reçoit le 25 février 1964 une invitation officielle à un colloque portant sur les « Problèmes de l'Information » organisé par le Grand Orient de France en avril de la même année.[59].

Ce colloque réunit des intellectuels issus de milieux composites, au cours d'une même journée et d'un même panel dans lesquels, par exemple, le directeur du Centre d'études et de recherches marxistes Roger Garaudy peut dialoguer avec le directeur de la revue *Esprit* Jean-Marie Domenach[60]. La forme du document conservé à la BnF nous intéresse à l'instar du cadre où cette communication a été prononcée. Choisissant d'intervenir oralement par manque de temps, le directeur du Théâtre de la Cité prépare une intervention rapide et sans envoyer un rapport écrit préalable comme demandé par les organisateurs[61]. Nous pouvons donc consulter l'enregistrement dactylographié de son discours aussi bien que la version qui sera ensuite reprise et imprimée, ce qui nous permet de prendre connaissance des écarts entre le discours prononcé par Planchon et sa version définitive[62].

Après avoir présenté des éléments d'une réflexion que nous connaissons déjà, le directeur du Théâtre de la Cité s'en prend à la « classe industrielle ». Planchon constate que depuis la Grèce classique, en passant par la monarchie absolue sous Louis XIV, le théâtre d'art a toujours été subventionné et jamais n'a été un « commerce » :

> Il faut être sot comme la classe industrielle pour croire que le théâtre peut être un commerce. Le théâtre a toujours été aidé […]. Mais alors, qui peut aider le théâtre, cette industrie de luxe, […] pour lequel il n'y a pas de possibilité de diffusion en plus grand nombre alors que la télévision touche au départ des millions de spectateurs ? C'est la classe au pouvoir qui peut l'aider. Il en a toujours été ainsi […] Au temps de Molière, c'était la monarchie absolue qui payait. Aujourd'hui, la monarchie industrielle dans laquelle nous vivons a méprisé totalement

[59] Les 10, 11 et 12 avril. Très probablement, Planchon est contacté après que l'organisation du colloque et le nombre de ses participants ont déjà été fixés par le Grand Maître de cet ordre, Jacques Mitterrand. C'est en tout cas le secrétaire Maurice Pannetier qui échange avec Planchon, nous informant que ce dernier interviendra le samedi 11 avril, *cf.* lettre de Maurice Pannetier à Roger Planchon du 11 mars 1964, conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Courriers divers à donner », *op. cit.*

[60] Retrouver Planchon parmi les participants à ces journées, en dialogue avec la critique et artiste Catherine Valogne, avec le directeur artistique de Télé-Hachette Frédéric Rossif et avec le directeur du Théâtre des Variétés Denis Maurey, peut étonner. En réalité, la plus grande et la plus ancienne association maçonnique de France est toujours restée fidèle à des idéaux démocratiques et laïques qui lui ont fait, successivement, soutenir la III^{e} République jusqu'à sa chute en 1940, puis soutenir le mouvement étudiant en 1968 ou l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. En plus, la grande majorité des participants à ce colloque ont été des résistants ou des résistantes pendant la deuxième guerre mondiale, Planchon compris.

[61] L'« intervention [de Planchon] se ferait sous forme de communication orale, le peu de temps qui [lui] est imparti d'ici le 11 avril ne [lui] permettant pas de transmettre un rapport écrit […]. » (Lettre de Maurice Pannetier à Roger Planchon du 11 mars 1964, *op. cit.*).

[62] Le discours de Planchon publié dans les actes de ce colloque correspond à la dernière version corrigée de façon manuscrite et ensuite dactylographiée que l'on peut consulter dans le fonds Planchon, *cf. Les Problèmes de l'information*. Colloque organisé à Paris, à la Maison de la Chimie les 10, 11 et 12 avril 1964, sous la présidence de M. Jacques Mitterrand, Paris, bulletin bimestriel du Grand Orient de France, 1964, p. 165-167.

> le théâtre. Elle l'a mis hors circuit. Elle a pensé que le théâtre ne pouvait être qu'une entreprise commerciale[63].

L'attaque à la classe industrielle sert à Planchon pour mieux défendre la nécessité d'un théâtre d'État. En effet, évoquant l'art russe entre 1917 et 1934 comme « le plus avancé, le plus osé au monde[64] », il dénonce également la politique stalinienne qui a fait de cet art « dont tous les gens de théâtre se nourrissent encore » un « rien du tout[65] ». Bref, si Planchon plaide pour que le théâtre soit délivré des « impératifs financiers et de diffusion[66] », il réaffirme la nécessité absolue de la plus grande liberté pour les créateurs. Rien de très nouveau par rapport aux déclarations déjà lues ou commentées, semble-t-il.

En réalité, derrière ces déclarations apparaissent plus clairement la stratégie de Planchon unie à sa *justification*[67]. En effet, participer à un colloque de la loge maçonnique la plus importante de France, à laquelle il ne semble jamais avoir adhéré pour autant, peut être un moyen pour faire de la pression sur les représentants de l'État, pour faire vraiment entendre sa voix[68]. La justification

---

[63] BnF, ASP, fonds Planchon, « Colloques, conférences », communication de Roger Planchon du 11 avril 1964 au Colloque sur les problèmes de l'Information organisé par le Grand Orient de France, 4-COL-112 (1336).
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.
[66] *Ibidem*.
[67] Nos considérations à ce sujet entrent en résonance avec les perspectives d'investigation développées par Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013. Quel rapport entre ces déclarations de Planchon et les formes qui structurent les « cités du théâtre » telles que dégagées par cette chercheuse ? Quel rapport aussi serait-il possible d'établir avec la source première d'Hamidi-Kim, à savoir les « cités politiques » individuées par Boltanski et Thévenot (*cf. De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, p. 85-157) ? Un travail de cette nature devrait peut-être accepter de considérer l'action de Planchon en son champs à partir d'une échelle micro-analytique, acceptant donc le risque de relativiser les cadres macrostructuraux proposés par Boltanski, Thévenot ou Kim et poursuivant dans une perspective déjà esquissée, pour la discipline sociologique, par Bernard Lahire, *cf.* « La variation des contextes dans les sciences sociales. Remarques épistémologiques », *Annales. Histoire, sciences sociales*¸ n° 2, 1996, p. 381-407. Dans une telle perspective, il serait également important de prendre en considération aussi bien les résistances que les reprises de la théorie de Boltanski et Thévenot notamment par les historiens, *cf.* Dénis Harai, Solange Rameix, « La justification. Approches et enjeux historiographiques », *Hypothèses*, n° 11, 2008, 75-86.
[68] Dans le petit livret édité par le Foyer philosophique et intitulé *Une année d'activité maçonnique au Grand Orient de France. Émission du Dimanche 4 octobre 1964*, qui présente l'émission de chaque mois de la loge diffusée sur France culture, l'on informe les lecteurs, et le possible auditoire, qu'à la fin de ces journées d'avril 1964 une résolution a été adoptée à l'unanimité afin de « rompre la République du silence ». Ce propos reste non expliqué dans cette brochure, mais ensuite, il est précisé que l'assemblée a adopté des résolutions qui renferment « des propositions concernant la presse écrite, la radio, la télévision et le théâtre pour assurer le droit à une information libre » (*Une année d'activité maçonnique au Grand Orient de France. Émission du Dimanche 4 octobre 1964*, Paris, Foyer philosophique, 1964). Enfin, l'on se réjouit que « [d]epuis lors, le Parlement a voté une loi correspondant, dans une certaine mesure, à quelques-unes des propositions avancées […] » (*ibidem*). Il se peut que l'auteur de cette brochure se réfère à la Loi n° 64-621 du 27 juin 1964 portant sur le statut de l'Office de radiodiffusion télévision française. Par cette résolution, le parlement fixe le fonctionnement de l'ORTF et définit le rôle et le fonctionnement de son Conseil d'Administration, lequel doit, entre autres fonctions, vérifier « que les principales tendances de pensée et les grands courants d'opinion peuvent s'exprimer par l'intermédiaire de l'Office ». Il semblerait, en somme, que Planchon a raison de croire que la participation à ce colloque, sans nul doute non prévue, permettra de porter sa voix et sa pensée dans les cercles politiques et culturels qui représentent la classe dominante ou qui peuvent influer sur celle politique. Enregistrons aussi que le ton polémique de la communication de Planchon est repris dans l'intervention, immédiatement successive à celle de Planchon, du secrétaire de la Fédération nationale CGT-Spectacle Jean Mourier : « Le capitalisme, qui prône la liberté en art, asservit étroitement

que Planchon, ensuite, donne à son combat nous la connaissons déjà, il s'agit de permettre l'inscription de la lutte acharnée du Théâtre de la Cité dans le contexte d'un avancement bien plus vaste, et progressif, de la place de la Culture dans les sociétés occidentales[69].

C'est pourtant à sa toute fin que nous relevons l'élément le plus provocateur ainsi que le plus intéressant de cette communication :

> Une société comme les pharaons d'Égypte, qui ont fait faire à la culture des pas essentiels, nous paraît préhistorique parce qu'elle a brutalisé et réduit à l'esclavage des millions d'hommes. Nous prétendons avoir dépassé l'esclavage. Certes, mais nous avons perdu sur d'autres plans. Alors que signifie avoir dépassé l'esclavage ? En tant qu'homme de théâtre, je dois m'écrier : Vive les Pharaons ![70]

Planchon choisit le mode de l'ironie pour défendre l'interventionnisme de l'État en matière de production culturelle. Il fait cela après avoir tenté de construire son propre panorama – plein de raccourcis historiques et de propositions utilisées pour obtenir des applaudissements que le tapuscrit signale – de l'inévitabilité du financement public de l'« industrie de luxe » qu'il pratique. Bien sûr que son discours ne tiendra pas à une analyse historique rigoureuse ; il nous importe plutôt de signaler que réclamer des « Pharaons » pour la Culture indique que Planchon n'est plus simplement en train de défendre un théâtre d'État. Il essaie bien plutôt de mettre en lumière, via ce paradoxe qui dénonce le « prétendu dépassement » de la société des Pharaons, la conjoncture sociale et politique qui porte les artistes à réclamer non pas, ou non plus, un « théâtre d'État » mais un État-mécène.

---

l'artiste. L'œuvre d'art est devenue une marchandise dont la valeur est déterminée par le succès de la vente. L'artiste qui se croit libre s'illusionne. Sa liberté, il doit la conquérir. » (Jean Mourier, « L'information par le cinéma et le théâtre », *Les Problèmes de l'information*. Colloque organisé à Paris, à la Maison de la Chimie les 10, 11 et 12 avril 1964, *op. cit.*, p. 169). L'inscription de Planchon dans ce cadre de discussion semble montrer qu'il veut, pour reprendre les mots de Mourier, préserver sa liberté en faisant entendre sa voix. Nous ne pouvons que constater, dans tous les cas, que dans le bilan final de ces journées, l'on affirme que « [les participants au Colloque] prennent acte avec intérêt de ce qui a été réalisé en matière de Maisons de la Culture et de la Jeunesse, qu'il importe de préserver de la mainmise du pouvoir […] » (*ibidem*). À lire ces passages ou ces extraits du bilan, l'on pourrait dire que participer à ces journées semblent constituer une tentative pour assurer, via l'aide de cette loge, un contre-pouvoir à opposer aux représentants du gouvernement en place.

[69] Dans ce discours, Planchon fait de plus référence à la différence avec laquelle la problématique de la culture pour tous est autrement ou pas du tout abordée par les nations que Planchon définit du « tiers monde » (reprenant ainsi l'expression forgée en 1958 par Michel Debeauvais et Alfred Sauvy, *cf.* Philippe Poirrier, *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon 1964-1970,op. cit.*, p. 20). Et à ce sujet, il affirme que la France « a un très grand rôle à jouer auprès du Tiers Monde si elle mise certaines cartes. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Colloques, conférences », communication de Roger Planchon du 11 avril 1964 au Colloque sur les problèmes de l'Information organisé par le Grand Orient de France, *op. cit.*). Ici, il fait part de son propre ressenti de la façon avec laquelle, en 1964, le racisme n'est pas perçu comme un débat fort de société, ou encore du refus de toute discussion portant sur la guerre d'Algérie et sur la dénonciation de ses atrocités. Pour Planchon, la culture aurait précisément la fonction d'éveiller, d'impulser une sensibilité au sujet de thématiques de ce genre. À l'État moderne, qui se veut démocratique, reviendrait donc la mission de subventionner et d'utiliser l'instrument du théâtre pour émanciper les individus.

[70] *Ibidem*.

À ce sujet, la lecture du texte corrigé de cette communication est décisive. En atténuant plusieurs passages, mais surtout en cherchant à donner à son discours un maximum d'efficacité, Planchon écrit :

> Leur société [celle des Pharaons] nous paraît préhistorique, elle brutalisait et réduisait à l'esclavage des millions d'hommes. Nous prétendons l'avoir dépassée, est-ce si sûr ? Et que signifie le mot « dépassé » si les gens de théâtre, de culture, s'écrient « Vive les Grecs et les Pharaons ? » Ce qui est une façon élégante de dire que nous sommes assez rejetés. Au pouvoir je délivre cette information[71].

Ainsi est-il confirmé que Planchon veut s'adresser directement « au pouvoir », outre à poser, d'une façon critique, un parallélisme indirect entre la pratique de l'esclavage et l'aliénation des individus dans une société capitaliste. Il opère, de plus, une forme de dépersonnalisation de son propos, ainsi ce serait tous les « gens de théâtre » qui réclameraient Grecs et Pharaons[72]. Or, la rhétorique ici employée, plus « élégante » que celle directe de son discours oral, cache plutôt le constat du passage, chez cet *auctor*, d'une foi dans un « Théâtre d'État » à une inévitable exaltation – regrettée uniquement dans la version à publier – d'un État-mécène de la culture et des arts. L'écart qui se produit entre ces deux versions serait donc celui entre un discours qui doit convaincre un auditoire, mais également faire apparaître le réel état des choses, et un texte avec lequel, en revanche, Planchon espère faire comprendre à l'État le rôle que le théâtre peut avoir pour servir la Nation.

Ainsi se peut-il que cet écart soit révélateur de la mutation de la fonction de l'État en matière de subventionnement de la production artistique que Planchon met en lumière mais qu'il va, en fait, entériner : si le « pouvoir » ne veut pas écouter la voix de Planchon, alors qu'il se transforme, sans plus d'hypocrisie, en « Pharaon », en « Prince[73] » éclairé sachant défendre, avec sa propre *grandeur*, celle de l'Art.

---

[71] *Ibidem*.

[72] Remarquons aussi la coïncidence avec et la différence entre le discours prononcé par Planchon le 11 avril et celui que Malraux va prononcer le 18 avril à Bourges dans le cadre de l'inauguration d'une nouvelle Maison de la Culture : « Lorsque nous lisons *L'Iliade,* nous sommes dans un dialogue avec quelque chose dont il ne reste rien. Et, lorsque nous pensons à ce que fut la Grèce antique, lorsque nous pensons qu'il ne reste absolument rien de ce qui fut pourtant la première liberté des hommes, nous savons que nous entendrons quelque chose que vous allez entendre tout de suite, car je n'ai qu'à citer, c'est la voix d'Antigone lorsqu'elle dit : « Je ne suis pas sur la terre pour partager la haine, mais pour partager l'amour ». […] Il se trouve que certains pays ne sont jamais grands que lorsqu'ils sont grands pour les autres. La France, ce n'est pas la France fermée sur elle. Pour le monde entier, c'est à la fois les croisades et la Révolution. Sur toutes les routes de l'Orient il y a des tombes de chevaliers français ; sur toutes les routes de l'Europe, il y a des tombes de révolutionnaires français. » (André Malraux : « Discours pour l'inauguration de la Maison de la culture de Bourges, 18 avril 1964 », disponible en ligne : https://malraux.org/wp-content/uploads/2018/04/AM_4_bourges_18avri1964.pdf. Consulté le 24 mai 2020).

[73] La lecture du discours de Planchon pourrait être mise en parallèle avec certains passages de la réflexion de Robert Abirached : « Le théâtre et le pouvoir éprouvent l'un pour l'autre, depuis très longtemps, une fascination réciproque qui a toujours des stratégies compliquées, des inquiétudes vigilantes, des réclamations passionnelles. C'est qu'ils ont tous les deux à voir avec le simulacre et la représentation, qui exigent pour réussir d'obtenir adhésion et croyance. L'État, qu'il

Émile Copfermann, impliqué dans les luttes du Théâtre de la Cité jusqu'à la rupture qui se produira après mai 1968[74], introduit cette réflexion à la fin de la dernière version de son ouvrage consacré à Planchon :

> Le subventionnement du théâtre par les pouvoirs au XX^e^ siècle continue la tradition ancienne qui, de Sophocle à Shakespeare en passant par Molière, perpétue le mécénat. […] Par délégation, le mécénat public s'exerce au nom des intérêts publics communs en faveur d'une entreprise assumant une fonction culturelle reconnue[75].

Comme ailleurs dans ce texte, ce collaborateur du Théâtre de la Cité semble parfois reprendre dans son propre texte des discours de Planchon pour mieux en commenter l'idéologie cachée. Il introduit en effet un bilan du fonctionnement et des « enjeux » du CDN-Théâtre de la Cité mentionnant ouvertement la naissance d'une réflexion portant sur le « mécénat public » chez un artiste, Planchon, qui pour Copfermann se veut « descendant direct des artistes de la Renaissance, homme-libre selon l'idée bourgeoise-démocratique[76] ». L'ancien collaborateur du Théâtre de la Cité dénonce ainsi, dans un ouvrage consacré à Planchon, les positions de son ex-directeur comme révélatrices de « la situation privilégiée de l'artiste dans la société[77] » ; il attaque l'idéalisme de l'*auctor* Planchon, plus précisément son idéalisation de l'art et de la création, installée « au-dessus de tout comme la philosophie allemande décrite par Marx descendait du ciel sur la terre[78] ».

Or, de notre pont de vue, la polémique qui éclatera avec Copfermann mérite d'être mentionnée tout de suite uniquement pour montrer la contradiction que Planchon nourrit, peut-être consciemment, en *son* théâtre. La foi dans la « démocratisation de la culture » semble mise en question par les défis et les incongruences auxquelles ce directeur doit faire face. Mais il alimente lui-même plusieurs contradictions, invitant, comme nous le soulignerons bientôt, Copfermann, militant du PSU, à devenir rédacteur en chef de la nouvelle version de *Cité-Panorama*, tout en tenant un discours qui de plus en plus tend à rejeter les positions militantes et radicales en matière artistique aussi bien que politique. C'est que, probablement, Planchon songe au Théâtre de la Cité comme à un lieu dans lequel pouvoir rassembler plusieurs courants idéologiques, où faire

---

soit royal ou républicain, a besoin de se mettre en scène, de distribuer des rôles à ses sujets ou à ses partenaires, de s'entourer d'un appareil séduisant et de produire un discours apte à impressionner : ainsi se costume-t-il de pied en cap, en réservant un soin particulier à sa magistrature et à son armée. » (*Le Théâtre et le Prince. 1981-1991*, Paris, Plon, 1992, p. 45). Bien sûr, aucune possibilité de comparer la rigueur historique d'Abirached avec le panorama raccourci que Planchon propose pour obtenir un plus grand effet. Cependant, la vision qui se dégage des prises de position de Planchon montre qu'il est capable de maîtriser la même problématique qui sera plus tard exposée par Abirached, même si les objectifs du directeur du Théâtre de la Cité sont pragmatiques et immédiats.

[74] *Cf. infra* III.6 Autour du mois de mai 1968 – *La position du « camarade Copfermann », ou la trahison d'un compagnon de route*.

[75] Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977, p. 332.

[76] *Ibidem*, p. 338.

[77] *Ibidem*¸ p. 339.

[78] *Ibidem*.

dialoguer plusieurs sujets qui, finalement, seraient amenés à défendre la « maison » qui les abrite ou les a abrités. Aucune surprise, alors, que le compagnon de route du PCF Antoine Vitez pourra se faire rédacteur de la deuxième version de l'organe de presse du Théâtre de la Cité dirigé par Copfermann. Cela étant dit, il est à remarquer que précisément l'écart entre le discours oral de 1964 et sa version écrite montre que Planchon sait que lui, tout comme ses confrères, sera forcé à se plier à ce nouvel État-mécène, en suggérant même à l'État, au fond, d'assumer ce rôle. De la même manière, Copfermann aussi accepte la contradiction de collaborer étroitement avec l'« artiste de la Renaissance »-Planchon avant d'en dénoncer, après 1969, l'idéologie et l'action.

Pourtant, l'appel, plus ou moins ironique, plus ou moins écœuré, à un État-mécène réaffirme la justification forte que soutient Planchon dans l'action d'un théâtre qui se veut « quotidien[79] ». Planchon veut « toute la liberté » pour soi et ses collègues mais il sait aussi que pour l'obtenir, il lui faut du pouvoir. Cela ne signifie cependant pas qu'il ne souhaite pas bâtir un théâtre d'État. S'il semble par moments rêver d'une Institution théâtrale aussi bien dotée que celle dirigée en URSS par le commissaire du peuple à l'Instruction publique Anatole Vassilievitch Lounatcharsky[80] – mais jouissant d'une liberté inconcevable pour le régime soviétique –, la création et l'art sont pour lui le contre-pouvoir à opposer à toute dérive totalitaire. Ainsi, plus qu'une simple stratégie, celle que nous dégageons dans ses prises de positions, c'est surtout l'utopie de Planchon.

Planchon entre ses utopies et ses devoirs

En analysant ces prises de positions, idéologiques et stratégiques, nous sommes en outre confrontés à la problématique de la position d'un directeur d'un théâtre public face au pouvoir. Le fonds Planchon, à ce sujet, recèle des traces plus directes des rapports entre l'État et le Théâtre de la Cité. Comme jadis a été le cas pour les troupes dirigées par Barrault et par Vilar, la troupe de Villeurbanne aussi est appelée à une mission d'ambassadrice de la Culture française à l'étranger. Or, cette mission semble bien se configurer comme un soutien à l'action diplomatique que le Général de Gaulle recherche précisément autour des années 1964-1966. L'année 1964 marque en effet le début officiel d'une « Ostpolitik » du Général qui rompt progressivement et radicalement avec l'ambition monopolisatrice des États-Unis aux dépens d'une politique autonome, française

[79] *Cf.* « Des théâtres pour le peuple », in *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, *op. cit*, 1963, p. 41.
[80] Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky, *Théâtre et révolution*, préface et notes d'Émile Copfermann, Paris, éditions Maspero, 1971.

et européenne, qui commence à s'imposer au cours de ces années[81]. Si la date qui marque véritablement un changement de politique est celle de 1964, avec un point culminant en 1966 coïncidant avec la célèbre visite du général de Gaulle à Moscou, dès 1963 la France entame une rupture avec l'OTAN et un premier rapprochement diplomatique avec l'URSS[82].

Dans ce contexte de détente avec les pays du pacte de Varsovie a lieu la première tournée du Théâtre de la Cité en URSS. Cette tournée d'avril à septembre 1963 en Pologne, Roumanie, Bulgarie, Hongrie et enfin en URSS, à l'instar de celle de 1968 aux USA, est parmi les manifestations les plus significatives de cette compagnie à l'étranger. Pour nous, c'est en revanche un détail du déroulement de cet événement, apparemment mineur, qui nous signale immédiatement le rôle du théâtre dans ces relations diplomatiques.

Grâce à la correspondance, envoyée par Paule Lacote, secrétaire de Robert Gilbert[83], nous pourrions suivre les détails de la tournée en URSS, mais non pas du passage dans les autres pays satellites. Limitons-nous à indiquer que comme pour les autres tournées du Théâtre de la Cité[84] ou pour celles d'autres troupes françaises dans les pays du pacte de Varsovie, c'est l'imprésario Fernand Lumbroso qui gère ces déplacements[85]. Si la correspondance de Lacote fait entrevoir le

---

[81] Pour une perspective synthétique de cette vaste et complexe problématique, *cf.* Frédéric Bozo, *La Politique étrangère de la France depuis 1945*, Paris, Flammarion, 201, p. 101-115.

[82] *Cf.* Marie Pierre Rey, « 1964-1969, « L'essor des relations bilatérales à l'ère gaullienne », in *La tentation du rapprochement. France et URSS de la détente (1964-1974)*, Publications de la Sorbonne, Paris 1991, p. 15. Dans le même temps, il est immédiatement à rappeler aussi que le tournant des années 1964 est marqué par le XVII[e] Congrès du PCF, dans lequel les représentants du parti proposent « de s'ouvrir aux intellectuels en respectant leur autonomie de pensée ou de création tout en soulignant la similarité de leurs intérêts avec ceux de la classe ouvrière dans les rapports de production. Cette nouvelle orientation culturelle [sera] confirmée par le Comité Central d'Argenteuil – du 11 au 13 mars 1966 –, tandis que la journée d'études sur les « activités culturelles des municipalités communistes », organisée le 12 février 1966 à Vitry-sur-Seine avec 140 élus municipaux, a défini les orientations d'une action culturelle. Selon un programme, réaffirmé par Jack Ralite lors du Congrès de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux, les 21 et 22 octobre 1966, il s'agit de créer un service culturel dans chaque municipalité. Celui-ci, dirigé par des cadres culturels, susceptibles d'opposer leur expertise à l'État, disposera d'une ligne budgétaire pour assurer le fonctionnement d'un centre culturel et soutenir des initiatives artistiques originales. » (Daniel Urrutiaguer, « Les visions d'un théâtre populaire à Aubervilliers sous les directions de Gabriel Garran et de Didier Bezace », *L'Annuaire théâtral.* Dossier *Héritages et filiations du théâtre populaire*, n° 49, printemps 2011, p. 96). Il est toujours à garder à l'esprit à quel point Planchon semblerait avoir fait partie du réseau d'artistes qui, sans être des « compagnons de route » du PCF, sont par ce parti considérés et aidés car ils contribuent à la formation de la classe ouvrière et à son émancipation.

[83] Cette correspondance n'a pas encore été cataloguée, mais au vu de son intérêt, il est important de signaler sa présence dans le fonds Planchon et d'en présenter le contenu.

[84] Michel Bataillon, *Un défi en province,* volume II, *op. cit.*, p. 87.

[85] Marie Pierre Rey, « 1964-1969, « L'agence littéraire et artistique parisienne : impresario et promoteur des relations artistiques franco-soviétiques », in *La tentation du rapprochement. France et URSS de la détente (1964-1974), op. cit.*, p. 296-299. En particulier, les spectacles Lumbroso, comme l'Agence Littéraire et Artistique Parisienne fondée par les communistes Georges Soria et Louis Aragon, organisent pendant toutes les années 1960 l'échange culturel et artistique franco-soviétique. Pour ce qui concerne des « produits culturels français présentés en URSS par l'intermédiaire de l'ALAP et des Spectacles Lumbroso, [ils] ont été plutôt orientés vers le théâtre (30% des troupes françaises présentées en URSS sont des troupes de théâtre qui effectuent 40 % de l'ensemble des tournées), les orchestres de chambre (qui représentent un tiers des troupes françaises) et les formations musicales et chorales. Par contre, les ballets sont faiblement représentés et l'on ne compte aucun ensemble « populaire ». » (*Ibidem*, p. 297) Pour ce qui concerne, en revanche, la tournée du Théâtre de la Cité dans les pays de l'Est en 1963, il est à signaler que les documents conservés dans le fonds

réel étonnement du public et des autorités soviétiques face au choix de mise en scène de Planchon, notamment dans *Le Tartuffe*, une lettre de Jean Basdevant, de 1960 à 1968 directeur général des relations culturelles au sein du ministère des Affaires étrangères, nous informe d'un détail du passage de la troupe en Pologne. Du 2 au 7 mai, le Théâtre de la Cité est à Cracovie, au Théâtre Slamacki avec *Les Trois Mousquetaires* et *Georges Dandin*, mais Planchon n'est pas présent à ces représentations, ni non plus au cocktail organisé avec les autorités le soir de la première.

Cette absence lui est reprochée par le diplomate français dans une lettre du 11 juin 1963 au ton cordial mais ferme. Louant les qualités de Planchon, voire en raison même de celles-ci, il souligne qu'« il était naturel que les autorités de Cracovie s'attendent à voir leur Directeur accompagner sa troupe[86] ». Ce haut fonctionnaire rappelle aussi à Planchon de respecter ses devoirs comme « l'avaient fait précédemment M. Jean-Louis Barrault avec le Théâtre de France et M. Jean Vilar avec le Théâtre national populaire[87] ». Il conclue sa lettre se disant convaincu que Planchon saura comprendre pour quelle raison il a voulu l'« informer très franchement[88] » de la déception des autorités françaises et polonaises face à son attitude.

Nous ignorons les raisons de l'absence de Planchon. Ce détail nous indique toutefois qu'un diplomate tel Jean Basdevant[89] ressent le besoin de souligner la fonction des tournées d'une troupe française à l'étranger, à savoir représenter et servir la France. Le directeur de ces troupes est donc tenu à une attitude que le directeur général des relations culturelles se doit de vérifier, en blâmant ouvertement celle que Planchon a tenue à Cracovie. Ce détail nous dit également, enfin, que le discours que Planchon prononcera en 1964, sans nul doute fils des désespoirs et des débats autour de la Maison de la Culture, est également le produit de l'esprit d'un homme de théâtre bien conscient du rôle que l'État lui demande de jouer en échange d'un soutien financier[90].

Planchon montrent que le Goskoncert, à savoir le Bureau de concerts d'État, a matériellement pris en charge la totalité de la tournée de cette troupe à Moscou et à Leningrad.

[86] Lettre de Jean Basdevant à Roger Planchon du 11 juin 1963, conservée in BnF, ASP, « Ministère des Affaires culturelles », 4-COL-112 (1339).

[87] *Ibidem*.

[88] *Ibidem*.

[89] Dont la carrière sera longue et se terminera avec la présidence d'honneur de l'Institut du monde arabe en 1981, *cf.* « Ancien ambassadeur Jean Basdevant est mort. La passion du service de l'Etat », *Le Monde*¸ 9 avril 1992.

[90] Pour ce qui concerne plus globalement la progressive inscription de Planchon et de son théâtre dans un réseau international, il faudrait citer la nombreuse correspondance présente dans le fonds Planchon avec des critiques dramatiques du monde entier, d'Ossia Trilling (Royaume Uni), passant par Eric Bentley (Etats-Unis) et jusqu'à Jan Kott (Pologne) ou Arturo Lazzari (Italie). Enfin, les échanges, nombreux, avec les représentants de l'Institut International du théâtre, en particulier avec les directeurs René Haineux et Jean Darcante, sont d'un grand intérêt pour étudier l'émergence et le fonctionnement d'un réseau théâtral international au cours des années 1960, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Institut international du théâtre », 4-COL-112 (1284).

Le travail de Madeleine Sarrazin

Dans le contexte que nous venons de décrire, s'insère l'action d'une femme dont le rôle a été essentiel dans l'histoire du Théâtre de la Cité : Madeleine Sarrazin, secrétaire générale du théâtre à partir d'octobre 1960 : « [À] la demande de Boëglin, elle entre dans l'équipe pour mettre au service de l'aventure artistique ses expériences et sa connaissance des associations et organisations du monde ouvrier[91]. » Les éléments que nous avons évoqués au sujet du lien avec le monde syndical nous disent immédiatement l'importance de la présence de cette femme au sein de cette équipe. Un travail à mettre d'ailleurs en parallèle avec celui d'autres figures de secrétaires ou de responsables d'administration de la même époque, et en ce sens on ne peut que songer à Sonia Debeauvais[92].

Née dans un village rural à près de soixante kilomètres de Lyon, Madeleine Sarrazin se forme en tant que sténotypiste auprès du « comité d'entreprise de l'OTL (Office des transports lyonnais)[93] » et dans les rangs de Travail et Culture et de la CGT en tant que militante culturelle. Dans le souvenir de Lucien Marest, secrétaire du comité d'entreprise de Rhône-Poulenc Saint-Fons, mais également dans les descriptions fournies par Bataillon, cette formation forge l'esprit de celle qui saura se faire relais constant, au Théâtre de la Cité aussi bien qu'au TNP-Villeurbanne, entre les artistes et le public. Et dans ce cadre, si les abonnements collectivités imaginés par cette équipe sont, comme nous l'avons souligné, un élément qui fait la spécificité de cette entreprise publique, c'est Sarrazin qui rend cet outil efficace et permet de le mettre en place d'une façon durable.

En outre, notre propre expérience du fonds Planchon rend impossible d'oublier le travail de Madeleine Sarrazin aussi bien que celui de ses assistantes Denise Benabenq et, plus tard, Béatrice Chavaux[94]. En effet, derrière les milliers et milliers de documents relatifs à autant de dossiers concernant la correspondance institutionnelle du Théâtre de la Cité ou, encore, derrière les très nombreux dossiers des stagiaires, c'est l'œuvre de ces femmes qui refait surface. Sarrazin organise et gère par la suite le service administratif de ce théâtre, outre à implémenter et à diriger les

[91] Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume II, *op. cit.*, p. 129.
[92] *Cf.* l'entretien d'Olivier Neveux à Sonia Debeauvais, permettant de suivre le travail du TNP à partir d'une échelle d'évaluation individuelle et moins courante « La relation avec le public. Entretien avec Sonia Debeauvais », *Théâtre/Public*, n° 231, mars-avril 2019, p. 4-14. Le nom de cette militante est bien présent dans le Geneviève Poujol et Madeleine Romer (dir.), *Dictionnaire biographique des militants XIX^e^-XX^e^ siècles. De l'éducation populaire à l'action culturelle*¸ Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 108-109. Tandis que Madeleine Sarrazin n'est pas incluse dans cet important ouvrage.
[93] Lucien Marest, « Disparition de Madeleine Sarrazin », *L'Humanité*, 4 Août, 2005.
[94] Si Denise Benabenq commence son activité auprès du Théâtre de la Cité en 1963, Béatrice Chavaux postule au service de relations publiques du TNP dès le passage de ce label de Paris à Villeurbanne, *cf.* Béatrice Chavaux, Caroline Mounier-Vehier et Samantha Pelé, « Il n'y a pas un soir qui ressemble à un autre soir », *Agôn, Enquêtes, Souvenirs de théâtre, TNP*, [mis en ligne le 24 juin 2013, consulté le 02 mai 2019 : http://journals.openedition.org/agon/2611].

relations avec syndicats et comités d'entreprise. Il paraît que, si Paule Lacote, dont la formation ne semble jamais avoir été liée aux organisations syndicales, est la secrétaire personnelle de Robert Gilbert, très proche de ce dernier, Sarrazin est simultanément la secrétaire du directeur Roger Planchon ainsi que de l'un des piliers du Théâtre de la Cité.

Pour évaluer son action, nous disposons des traces globales de son travail présentes dans le fonds Planchon, et surtout d'un document tout à fait particulier : le rapport de stage de Jean Lefébure, inscrit à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (INSAS) de Bruxelles, qui nous fournit une porte d'entrée pour résumer le fonctionnement du département le plus important parmi ceux sous la direction de Sarrazin : le service collectivités.

Du 15 novembre 1966 au 10 janvier 1967, ce jeune homme reprend les fonctions de Denise Benabenq, en congé maternité au cours de cette période. Son dossier de vingt-quatre pages dactylographiées permet de voir le déploiement de l'organigramme du Théâtre de la Cité et plus dans le détail le fonctionnement du « mécanisme des abonnements ». À cet égard, Lefébure met en relief le lien qui doit se nouer entre les représentants du théâtre et les représentants syndicaux à partir d'une modalité de prise de contact stable depuis 1957 : « Le Théâtre délègue un comédien dans les « collectivités » pour organiser la « prise de parole »[95]. » Il affirme avoir lui-même assisté à ce genre d'interventions effectuées auprès des ouvriers ou des étudiants. La modalité de cette intervention, répète Lefébure, est certes structurée autour de l'allocution d'un « envoyé » du théâtre mais ce stagiaire met aussi en relief l'importance du soutien d'un délégué syndical ou étudiant au sein de chaque collectivité. Ce dernier, chargé de reprendre et de transmettre au théâtre les souscriptions, devient officiellement – et parfois durablement, si l'on croit à une analyse rapide des dossiers administratifs du fonds Planchon – le relais dans les territoires du Théâtre de la Cité.

Bref, si Planchon est sûr de la révolution consistant à asseoir le principe de l'accès à la Culture comme un droit universel, il continue à trouver un appui essentiel dans les collectivités de son territoire, femmes et hommes qui sont prêts à rendre concret et durable cet élan idéal. Le jeune stagiaire qui rédige ce rapport est, par exemple, très fier de pouvoir affirmer d'avoir su convaincre une partie de ses camarades, avec qui il partage une résidence universitaire, et d'avoir ensuite créé un lien entre la structure qui l'accueille et le Théâtre de la Cité. Au cours des années 1960, Jean-

[95] BnF, ASP, fonds Planchon, « Dossier correspondants – Rapport du stage effectué du 15 novembre 1966 au 10 janvier 1967 par Jean F. Lefébure », 4-COL-112 (1307).

Louis Martin Barbaz[96] et Gilles Chavassieux[97] viennent d'ailleurs rejoindre l'équipe de Planchon en tant qu'assistants à la mise en scène. De plus, ils reprennent cette fonction de relais militants auprès des collectivités jadis assurée par Bouise, Boëglin ou Planchon lui-même.

Une autre trace documentaire nous permet de voir de près le fonctionnement de ce service collectivités : au cours de l'automne 1968, un spectateur demande de pouvoir inscrire ses enfants parmi les « abonnés collectifs » du Théâtre de la Cité et il semble avoir insisté dans sa demande craignant les résistances de l'administration du théâtre. Le 11 décembre, Benabenq lui répond expliquant que l'établissement scolaire lui-même peut fournir à tout jeune public une « carte collectivité » gratuite. Simplement, il suffit que les enfants de ce Monsieur, apparemment soucieux de participer à la vie artistique du Théâtre de la Cité, s'adressent aux responsables de leur établissement scolaire sans doute déjà en contact avec le théâtre. Ensuite, elle précise la nature de la politique envers le public pratiquée à Villeurbanne :

> Nous avons toujours pris le mot « collectivité » dans un sens très large, et il suffit généralement que l'on demande [un] renseignement pour que nous puissions très facilement indiquer au spectateur une collectivité à laquelle s'adresser. Pour nous le théâtre est un phénomène collectif et non individuel, et c'est ce qui a toujours motivé notre action[98].

Si les documents précédemment pris en examen mettent en lumière la *justification* de Planchon, dans ce cas c'est celle propre aux membres de cette institution qui fait surface. Il est pour nous important de relever l'articulation entre ces deux *justifications*, par lesquelles Planchon se présente face à l'intelligentsia parisienne ou Benabenq illustre la nature du CDN-Théâtre de la Cité à un spectateur potentiel. Une enquête plus approfondie de l'action de Madeleine Sarrazin et de ses proches collaboratrices ou collaborateurs permettrait d'analyser cette problématique à partir d'une autre échelle d'évaluation.

Cité-Panorama *deuxième version*

> Le second *Cité Panorama* a manifestement échoué à tenter de sauver un projet de Maison de la culture miné par les contradictions. En revanche, les dossiers qu'il a proposés ont été un outil efficace dans la réflexion sur l'esthétique théâtrale et la dramaturgie : réalisme, décentralisation

[96] Nous avons déjà rencontré Barbaz en raison du travail réalisé avec Rosner pour la publication du *Tartuffe* dans la version de Planchon chez l'éditeur Hachette (*cf. infra* II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe* – Tartuffe *première version*). Il est à ajouter que cet acteur et collaborateur très proche de Planchon fondera sa propre compagnie en 1975 avant de diriger le CDN-Théâtre des Pays du Nord, actuel Comédie de Béthune, de 1982 à 1992.

[97] À la différence de Barbaz, Chavassieux préférera le travail au sein d'ensembles plus petits, indépendants et diffusant un théâtre de recherche et création d'abord au cœur de la région lyonnaise. Ainsi, il fondera le Groupe 64, qu'il animera de 1964 à 1973 puis, une fois interrompu le travail aux côtés de Planchon dès la naissance du TNP-Villeurbanne en 1972, il donne vie à la Compagnie les Ateliers en 1974, installé dès 1976 au Théâtre les ateliers au centre de la presqu'île de Lyon. Dès 2015, cette réalité fusionne avec le Théâtre nouvelle génération.

[98] BnF, ASP, fonds Planchon, « Copies lettres janvier 1968 », Lettre de Denise Benabenq à Monsieur Cicéron du 11 décembre 1968, 4-COL-112 (1392).

> culturelle, nouveaux dramaturges et nouvelles troupes. C'est un apport incontestable aux contours de cette nouvelle discipline qui commence à prendre le nom d'Études théâtrales. On a souvent dit l'importance des revues de théâtre dans cette élaboration théorique. *Cité Panorama* est, clairement, un des cheminements qui mènent de *Théâtre populaire* qui s'éteint en 1964 à *Travail Théâtral* qui naît en 1970[99].

La synthèse de Bernard Faivre de la vie du « périodique édité par le Théâtre de la Cité de Villeurbanne[100] » met au centre un aspect de la nature de la « deuxième série » de *Cité Panorama*. De notre côté, nous avons souligné qu'une vocation « théâtrologique » était déjà présente dans la première série de ce « journal pour une plus large diffusion de la culture ». Boëglin avait échoué à affirmer cette ligne éditoriale, maintenant elle est reprise par Copfermann.

Le nouveau rédacteur en chef de *Cité-Panorama* semble contribuer à stabiliser la présence au sein de ce comité de rédaction de Denis Bablet – jusqu'au numéro 15 de l'année 1969 – et celle d'Antoine Vitez – jusqu'au numéro 9, quatrième trimestre 1966. Le premier, déjà impliqué dans la construction de la Maison de la Culture avec René Allio, est le rédacteur de *Théâtre populaire* qui a le plus défendu Planchon et ses tentatives les plus expérimentales face aux critiques de Dort et de Barthes. Le jeune Vitez, après son expérience comme rédacteur auprès de *Bref* et à la suite de sa courte expérience dans le comité de rédaction de *Théâtre populaire*[101], trouve à Villeurbanne l'espace où présenter sa réflexion sur les formes théâtrales et sur l'évolution du théâtre des années 1960. Impossible, ainsi, de ne pas mentionner le dossier qu'il consacre au réalisme chez Stanislavski et Meyerhold[102]. Également impossible de ne pas souligner sa contribution dans le dossier numéro 3 portant sur la Décentralisation culturelle. Vitez y dresse une analyse du difficile rapport entre les acteurs et la décentralisation au gré d'un récit des doutes d'un jeune comédien indécis à accepter ou non un rôle dans un CDN de province[103]. Pour ce jeune homme, en effet, la participation à une expérience de ce genre risque de le fragiliser financièrement et de le couper de réseaux les plus prestigieux, alors que restant dans la Capitale, il pourrait atteindre une bonne occasion et survivre avec des petits rôles. Ainsi, il formule, pour la première fois, le désir que « naissent hors de Paris des foyers de création artistique[104] » pour que les acteurs soient « délivrés

[99] Bernard Faivre, « *Cité Panorama* (1959-1970). Diffuser la culture et contribuer à la mobilisation », in *European Drama and Performance Studies*, *La Décentralisation théâtrale en revues* Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel (dir.), Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 99.
[100] Définition de cette revue que l'on trouve en épigraphe au premier numéro de *Cité-Panorama*, nouvelle série, février 1964.
[101] Marco Consolini, *Théâtre Populaire : Histoire d'une revue engagée 1953-1964*, Paris, IMEC, 1998, p. 235-238.
[102] Antoine Vitez, « Stanislavski et Meyerhold. Réalisme et convention, réalisme ou convention », *Cité Panorama*, nouvelle série, numéro 1, février 1964. Article cité par Faivre, « *Cité Panorama* (1959-1970) », *op. cit.*, p. 95.
[103] Antoine Vitez, « Acteur en province. La décentralisation et sa main-d'œuvre », *Cité Panorama*, nouvelle série, n ° 3, octobre-décembre 1964.
[104] *Ibidem*. À souligner aussi le texte de Copfermann dans lequel, décrivant la profonde différence entre le Nord et le Sud de l'Italie, il dresse un parallèle à son avis à même d'expliquer la différence historique entre Paris et la province française dès Louis XIV, croisant ainsi des problématiques propres à la décentralisation industrielle, administrative et culturelle.

de la peur », qu'il comprend pour autant, de participer à des spectacles de troupes de la décentralisation.

La présence dans les numéros de cette revue de critiques tels Bernard Dort, Françoise Kourilsky, Raymonde Temkine, Jean-Jacques Gautier ou Claude Sarraute semble signifier que le rêve d'obliger la grande critique parisienne à se « déplacer » en province est accompli non seulement grâce aux créations du Théâtre de la Cité. Ce point est sans doute très important pour les « directeurs-gérants » Planchon et Gilbert [105]. Ici aussi, le rôle de Copfermman est à remarquer car, ayant perçu « l'essoufflement de [*Théâtre populaire*] depuis plusieurs numéros [106]», il semble accomplir avec enthousiasme la mission qui lui est confié au cours de la quasi-totalité des premiers 19 numéros de cette publication.

Par ailleurs, le contexte dans lequel Copfermann opère, n'est pas seulement celui d'un profond renouveau des politiques théâtrales qui le porte à se faire partisan, pendant un temps relativement long, de la bataille du Théâtre de la Cité. Comme l'a montré Consolini outre que Faivre, une grande partie de l'équipe de *Théâtre populaire* s'aperçoit du « vide » laissé par la disparition de cette revue.

> C'est Émile Copfermann en 1967 qui redonna espoir [au dernier comité de rédaction de *Théâtre populaire*]. Collaborateur depuis des années de François Maspero, il proposa une intervention éventuelle de celui-ci pour résoudre le problème de la structure éditoriale [d'une nouvelle revue][107].

Consolini révèle ainsi le projet pour une revue qui devrait *de facto* donner une nouvelle vie à la fabrique de réflexion critique sur le théâtre après la disparition de *Théâtre populaire*. Parmi les membres qui auraient dû composer le comité de rédaction de cette hypothétique nouvelle publication, toutes et tous, à l'exception de Raphaël Nataf, font partie des auteurs ayant contribué à *Cité-Panorama*. Outre aux noms déjà évoqués de Dort, Kourilksky et Bablet en tant que membres du dernier comité de *Théâtre populaire*, il faut ajouter aussi Michel Bataillon, Jacques Rosner et Roger Planchon. Plus loin, nous aurons même la possibilité d'analyser un texte de Planchon, inédit et inconnu, probablement lié à ce projet éditorial[108]. Il nous importe, pour l'instant, de souligner que l'importance de *Cité-Panorama* telle qu'elle est pointée par Faivre se confirme avec ce projet. En outre, une analyse du contenu propre à chaque article de ces auteurs paru dans la revue

[105] Ainsi défini dans l'ours qui accompagne *Cité-Panorama*. Le comité de rédaction originaire est formé, en outre, par Madeleine Sarrazin, Georges Dupré, Otto Hahn et Jacques Rosner. Michel Rossignon, qui s'occupe également de soigner l'aspect graphique des affiches du Théâtre de la Cité, se charge de la mise ne page, très recherchée, de la revue.
[106] Bernard Faivre, « *Cité Panorama* (1959-1970) », *op. cit.*, p. 95.
[107] Marco Consolini, *Théâtre Populaire : Histoire d'une revue engagée 1953-1964*, *op. cit.*, p. 248.
[108] *Cf. infra* III.3 « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène » - *Planchon face à un « Nouveau Théâtre »*.

villeurbannaise mettrait en lumière des aspects spécifiques de l'évolution de leur réflexion au cours des années 1960.

À ce sujet, indiquons immédiatement le double témoignage de Dort et de Gautier concernant le statut et la pratique de la critique dramatique en 1964[109]. Cette confrontation est un exemple extraordinaire des voies opposées de concevoir la fonction de la critique dramatique aussi bien que de la pratique scénique dans la France des années 1960. Cela rend ce document précieux également pour comprendre le contexte de réception des œuvres de Planchon. De la même manière, mais d'un autre point de vue, un article de Claude Sarraute portant sur la décentralisation culturelle et ses présumées « dérives »[110] fait débat au sein de ce comité, il est donc repris pour répondre aux remarques de cette journaliste[111]. Voici un autre exemple de la façon avec laquelle sur *Cité-Panorama* on élabore la conception de la production artistique, subventionnée par l'État et destinée « au plus grand nombre », au gré du changement du ton et des slogans qu'entraîne la nouvelle politique malrucienne. Et les exemples des prises de position en ce sens pourraient se multiplier.

Faivre, de son côté, résume bien les interventions les plus importantes qui permettent de vérifier le point de vue du Théâtre de la Cité au sujet de la construction de la Maison de la Culture. Pour ne pas revenir sur des textes que nous avons déjà mentionnés, indiquons plutôt les articles dans lesquels le théâtre des années 1960 est pris en examen. Souvent, c'est Planchon lui-même qui s'exprime sur ces sujets avec des articles de fond qui accompagnent des réflexions plus générales, comme cela arrive pour le « nouveau théâtre » de Grotowski et du Living Theatre[112]. Le plus souvent, des spécialistes s'expriment sur des sujets nouveaux, c'est le cas de l'émergence de « nouvelles dramaturgies » telles celles de Weiss et de Gatti[113].

Or, il faut constater que, si la voix de Planchon est bien présente dans *Cité-Panorama*, les descriptions de spécialistes ou bien les enquêtes et les approfondissements autour de nouvelles pratiques scéniques sont majoritaires par rapport aux descriptions-défenses des œuvres du Théâtre de la Cité. Il est vrai que dès le numéro 5 d'avril-juin 1965, nous sommes informés dans une page

[109] « Deux critiques parlent », Entretien à Jean-Jacques Gautier et à Bernard Dort, *Cité Panorama*, nouvelle série, n° 2, avril 1964.
[110] Claude Sarraute, « Décentraliser à tout prix ? », *Le Monde*, 1er décembre 1964.
[111] « …notre réponse », *Cité Panorama*, nouvelle série, n° 4, janvier-février 1965.
[112] « Conversation avec Roger Planchon », *Cité Panorama*, nouvelle série, n° 10 décembre 1966, janvier-février 1967. Dans ce même numéro, *cf.* aussi les importantes contributions de Raymonde Temkine au sujet du « Théâtre laboratoire » de Grotowski, celle de Jean-Jacques Lebel « Parler du happening » et la publication de textes de Julian Beck et de Judith Malina « Sur le Living Theatre » (*ibidem*).
[113] Michel Bataillon, « Peter Weiss » et entretien de Copfermann avec Armand Gatti, *Cité Panorama*, nouvelle série, dossier « Nouvelle dramaturgie ? » n° 8, février-mars-avril 1966.

introductive des événements marquant la vie de ce CDN[114], ou bien, que dans les toutes premières pages de la revue l'on établit un espace de dialogue entre le public et l'artiste Planchon ou avec la réalité qu'il dirige[115]. Globalement, cependant, les œuvres scéniques du Théâtre de la Cité et de Planchon sont peu représentées. Dans le premier numéro, il n'y a en effet aucune trace des spectacles villeurbannais, qui apparaissent néanmoins dès le numéro 2 avec *Troïlus et Créssida*. Au lieu d'une présentation de la nouvelle création de Planchon, c'est sous la forme d'un entretien, au cours d'une conférence que « *Cité-Panorama* a organisé[116] », que l'on présente ce nouveau travail. Ensuite, *Patte Blanche* de Roger Planchon est introduite par le biais d'une « vue des répétitions[117] ». Le *Schweyk*, encore, est présent dans le numéro 6 de septembre-novembre 1965, mais uniquement selon l'exposé donné lors d'une conférence de mars 1965 par Édouard Pfrimmer, dont la rédaction salue la mémoire et déplore la récente disparition.

Pourtant, à la fin de ce numéro, s'ouvrant sur une indication de la date de début de la reprise de *Henry IV*, le numéro s'interrompt avec une dernière page qui juxtapose un cliché de la pièce qui a marqué la naissance du Théâtre de la Cité et un cliché de Luigi Ciminaghi de l'œuvre scénique *Il Gioco dei potenti* (*Le Jeu des puissants*, tiré d'*Henri VI* de Shakespeare) créée par Strehler, sans aucun autre commentaire[118]. Nul doute que le travail du directeur artistique du Piccolo Teatro attire et intéresse considérablement Planchon et la rédaction de *Cité-Panorama*. Cette volonté d'héberger dans une revue « décentralisée » une voix et une réflexion internationale, est confirmée par l'article du critique de *L'Unità* Arturo Lazzari au sujet du *Brecht-Dialog*[119], la rencontre internationale se déroulant à Berlin-Est du 9 au 16 février 1968, fortement voulue par Helene Weigel, qui prolonge un débat commencée deux ans plutôt et dont nous parlerons plus loin[120].

[114] Cet espace, géré par Denise Benabenq et Jean-Louis Martin-Barbaz, est un récit chronologique de la vie du Théâtre de la Cité, au fil duquel nous pouvons suivre les rencontres avec les invités de ce théâtre grâce à des interviews aux artistes. Les débats avec le public, sur les sujets les plus variés, mais prioritairement ceux à l'issue des représentations de Planchon ou en marge de ses conférences, sont également ici présents et « enregistrés ».

[115] Dès ce numéro 5, par exemple, l'on ouvre un espace d'échange autour de la création de *Patte blanche*, où nous pouvons lire des extraits des nombreuses lettres adressées directement à Roger Planchon, auxquelles Planchon ne répond pas, du moins pas ici. Mais l'on trouve également des lettres envoyées à l'administration du théâtre, suivies d'un commentaire de la rédaction. Le cas le plus évident de cet échange est la lettre envoyée par Jacques Roux et signée par une dizaine de spectateurs qui se plaignent de l'habitude du Théâtre de la Cité d'accueillir les retardataires, citée et commentée dans *Cité Panorama*, numéro 8, *op. cit*.

[116] « Shakespeare aujourd'hui », *Cité Panorama*, nouvelle série, n° 2, avril 1964. Sous ce même titre, la conférence voulue et animée par cette rédaction a vu la rencontre, dans l'amphithéâtre Guizot de la Sorbonne, de Jean Jacquot et de Lucien Goldmann – ce dernier intervenant le 14 avril avec une communication intitulée « Nouveau roman, nouveau théâtre » autour de Shakespeare et de Planchon.

[117] Article signé par Otto Hahn, *Cité Panorama*, nouvelle série, numéro 4, janvier-février 1965.

[118] Le 19 juin 1965, le quotidien *Il Corriere della sera* se fait témoin de la présence d'Erwin Piscator et de Roger Planchon à l'avant-première de cette création du Piccolo, *cf.* document conservé dans l'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano, disponible en ligne : https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php ?tipo=9&ID=4202&imm=1&contatore=6&real=0.

[119] Arturo Lazzari, « Le *Brecht-Dialog* de Berlin », *Cité Panorama*, nouvelle série, n° 14, mars-mai 1968.

[120] *Cf. infra* III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie

Planchon ne se rendra pas au colloque international organisée par le Berliner Ensemble, mais la présence du critique italien dans *Cité-Panorama* confirme la volonté d'une inscription du Théâtre de la Cité dans un circuit théâtral européen aux contours précisément définis.

Enfin, une autre trace des débats internationaux est représenté par le compte rendu de Françoise Kourilsky du troisième festival-colloque « Dei Teatri stabili » organisé à Florence du 23 octobre au 7 novembre 1968. Dans cet article, le débat entre Planchon, Jan Kott et Dort portant sur la façon de représenter les classiques refait surface, le premier étant soucieux d'appréhender les classiques à partir d'un usage des « langues modernes » – telles le marxisme, la psychanalyse ou le structuralisme » – le critique polonais insistant sur la nécessité d'« actualiser » les classiques, tandis que Dort, enfin, défend une démarche plus proprement historique ou « historiciste »[121].

Soulignons en outre que la direction de Copfermann privilégie une approche de critique active face au théâtre public tel qu'il se conçoit et se construit en France au cours des années 1960. Ainsi, des artistes sont invités à s'exprimer au sujet de la gestion de certaines problématiques de politique théâtrale. Le dossier intitulé « sur les censures » en est un exemple parlant, où Bernard Sobel, Gabriel Garran, Claude Roy, le lauréat du Concours Jeunes Compagnies de 1965 Jean-Pierre Dougnac mais aussi Dort et Georges Dupré peuvent présenter leurs points de vue sur les mécanismes de la censure à l'encontre des théâtres subventionnés et dans un régime démocratique parlementaire[122].

Ainsi *Cité-Panorama*, outre qu'il est un lieu où penser l'évolution synchronique du théâtre[123] et des politiques culturelles, est le lieu où élaborer la politique de contre-pouvoir qui se construit à Villeurbanne : les pages consacrés soit à la Maison de la Culture qui ne verra jamais le jour soit au budget culturel de l'État en témoignent.

En conclusion, s'il est vrai que Planchon et son équipe la plus proche visent à ouvrir Villeurbanne à des courants de pensée divers, alors *Cité-Panorama* nouvelle série est un outil qui

[121] Françoise Kourilsky, « Aujourd'hui, les classiques », *Cité-Panorama*, n° 13, décembre-février 1968.
[122] Dossier « Sur les censures », *Cité Panorama*, n° 12, septembre-novembre 1967.
[123] Mentionnons très rapidement le dossier « À propos du répertoire », *Cité-Panorama*, nouvelle série, numéro 11, mars-mai 1967, qui se configure comme un document important pour vérifier comment les directeurs des théâtres de services publics, parmi lesquels Sarrazin, Dasté, Gignoux, etc. perçoivent la problématique de la notion de répertoire en l'année 1966, conscient, nous semble-t-il, que cette notion est en train d'évoluer. Ou, mieux, ils semblent plutôt conscients qu'une évolution de cette notion s'est déjà produite, chacun présentant *de facto* une position spécifique à ce sujet, soucieux également de montrer l'insertion de leurs « répertoires » dans des courants de réflexion nouveaux, ce qui, peut-être, distingue nettement les témoignages de ces artistes de la définition traditionnelle de répertoire. Ainsi, le témoignage de Gabriel Monnet, qui dit vouloir subordonner cette problématique à celle d'une « recherche des fonctions du théâtre » est paradigmatique de cette évolution (*ibidem*). Mais encore, si la position de Dasté, liée aux moyens financiers de sa troupe, semble liée à la notion traditionnelle de répertoire, lorsque Gignoux affirme avoir « perdu à moitié la réponse » (*ibidem*) concernant la nature du répertoire, il nous semble là de toucher du doigt une des expressions du sentiment de l'évolution de cette notion à la moitié des années 1960.

permet de vérifier le degré de cette ouverture, témoignant par conséquent de l'inscription du Théâtre de la Cité au sein d'une histoire culturelle plus vaste. L'équilibre entre les positions politiques ou idéologiques des personnes qui composent tant le Théâtre de la Cité que le Comité de rédaction de *Cité-Panorama* est subtil, voire fragile. La crise de mai 1968, ainsi que la suite des discussions à l'égard des positions et des actions du Comité permanent des directeurs de théâtre, feront écrouler les bases sur lesquelles ce foyer de réflexion en province était né.

Une trace de ces tensions idéologiques, dont nous nous occuperons en détail plus tard apparaît[124] dans la polémique éclatée dès le numéro 15 de novembre 1968-janvier 1969 entre le directeur gérant de *Cité-Panorama* et son rédacteur en chef. Le contenu et les détails de la confrontation entre Planchon et Copfermann nécessiteraient d'une analyse séparée et détaillée, mais constatons tout de suite que la nature et la morphologie de la revue du Théâtre de la Cité se modifient précisément à partir du numéro édité huit mois après mai 1968.

Un changement de format s'était déjà produit depuis le numéro 16, février-avril 1969 : d'un A4 la revue était passée à un petit format, in octavo, et à une présentation graphique plus originale et attrayante. À partir de maintenant, l'on peut surtout s'étonner de la diminution de l'éventail des sujets traités[125]. Si la reconstruction du Théâtre de la Cité entamée au cours de l'année 1969 et le conséquent nomadisme – en fait prioritairement parisien – expliquent en partie ce changement, d'autres facteurs sont à prendre en compte. Notamment le divorce qui se produit progressivement entre la vision militante de Copfermann et les besoins stratégiques de Planchon, une divergence qui marque en profondeur la revue, pourtant née à une nouvelle vie grâce à la rencontre d'un ancien rédacteur de *Théâtre populaire* avec un projet artistique bien articulé.

La fin de *Cité-Panorama*, qui ne sera pas reprise au futur TNP, se configure ainsi comme la fin de la possibilité d'élaborer à Villeurbanne un modèle culturel alternatif, certes financé par l'État mais se structurant autour de l'échange collectif de points de vue parfois divergents. Il est à remarquer que, d'un point de vue légal, les publications de la revue se poursuivent jusqu'à un numéro 21, troisième trimestre 1971, mais en réalité, les numéros successifs au 19, deuxième trimestre 1970, ne correspondent à rien d'autre qu'aux programmes des spectacles de la

[124] *Cf. infra* III.6 Autour du mois de mai 1968 – *La progressive désillusion de Copfermann ou la trahison d'un compagnon de route ?*

[125] Les analyses et les descriptions historiques sont certes remarquables (« Guignol ; Théâtre de la Foire ; Révolution et mélodrame ; Théâtre Libre ; Expressionnisme » (Bernard Faivre, « *Cité Panorama* (1959-1970). Diffuser la culture et contribuer à la mobilisation », *op. cit.*, p. 98), mais sont déconnectés des débats propres au théâtre actuel, contrairement à ce qui se passait précédemment.

compagnie[126]. Le nom de la revue, en fait déjà morte, ne sert donc plus que de label éditorial pour l'activité de création. Et l'on pourrait prendre cet extrême changement de *Cité-Panorama* comme l'un des signes de la fin d'une période de réflexion autour des politiques culturelles durant les années 1960.

III.2 *Troïlus et Cressida* : la lecture « fidèle » des classiques, une pratique toujours dangereuse.

> Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l'*Iliade*, c'est la force. La force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte. L'âme humaine ne cesse pas d'y apparaître modifiée par ses rapports avec la force, entraînée, aveuglée par la force dont elle croit disposer, courbée sous la contrainte de la force qu'elle subit. Ceux qui avaient rêvé que la force, grâce au progrès, appartenait désormais au passé, ont pu voir dans ce poème un document ; ceux qui savent discerner la force, aujourd'hui comme autrefois, au centre de toute histoire humaine, y trouvent le plus beau, le plus pur des miroirs[127].

Nulle part dans les notes personnelles de Planchon ou dans les dossiers de production concernant la préparation de *Troïlus et Créssida*, nous ne trouvons de références à cet ouvrage de Simone Weil. Cependant, tout laisse penser que la première mise en scène d'une œuvre classique, plus précisément d'un classique shakespearien, réalisée par Planchon dans son nouveau CDN se configure comme un prolongement de cette réflexion. Weil lit derrière les mots d'Homère la description de la tragédie des êtres humains soumis à la guerre déclenchée par Hitler en 1939. Le Théâtre de la Cité relit le mythe d'Homère à travers Shakespeare pour enquêter sur les racines profondes de la force destructrice qui afflige l'individu au sein de toute société humaine.

Parmi les notes de mise en scène de Planchon, l'on trouve une citation d'un discours de De Gaulle faisant l'éloge de la force :

> Sans la force, en effet, pourra-t-on concevoir la vie ? Qu'on empêche de naître, qu'on stérilise les esprits, qu'on glace les âmes, qu'on endorme les besoins, alors sans doute la force disparaîtra dans un monde immobile. Sinon rien ne fera qu'elle ne demeure indispensable. Recours de la pensée instrument de l'action condition du mouvement, il faut cette accoucheuse pour tirer au jour des progrès. Pavois des maîtres, remparts des trônes, bélier des révolutions, on lui doit tour à tour l'ordre et la liberté. Berceau des cités sceptres des empires, fossoyeurs de décadences, la force fait la loi aux peuples et leurs règles leurs destins[128].

[126] Il s'agit des créations de *Bérénice* et de *L'Infâme*, des numéros spécieux, en somme, des programmes de spectacle présentés dans le format des publications du *Théâtre dans la Cité*, avec dans la dernière page la mention « *Cité-Panorama*. Directeurs gérants : Roger Planchon et Robert Gilbert », imprimés à Paris lors de l'absence de la troupe de Villeurbanne.
[127] Simone Weil, « L'*Iliade* ou le poème de la force », in *La Source grecque*, Paris, Gallimard, coll. « Espoirs », 1979, p. 11.
[128] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Troïlus et Créssida* notes de mise en scène », 4-COL-112 (1175). Ce discours de du Général est tiré de Charles de Gaulle, « Le fil de l'épée », in Charles de Gaulle, *Le Fil de l'épée et autres écrits*, Paris, Plon, 1999, p. 168.

Cette plaidoirie semble se faire l'écho perturbant du discours, ambigu comme l'est toute situation de cette pièce, avec lequel Ulysse évoque à son tour la force déraisonnée qui provient du manque de discipline et qui condamne à la fois Troyens et Grecs. Ulysse éclaire, pour le « Seigneur des hommes » (*ἄναξ ἀνδρῶν*), Agamemnon, l'évolution de ce conflit mythique évoquant avec horreur le déchaînement de la « fièvre » qui naît du manque de respect de toute hiérarchie. Cet irrespect afflige tout particulièrement les Achéens, faute du refus d'Achille de se battre en raison d'une offense reçue par le même Agamemnon, son propre chef de guerre[129]. Le « Prince d'Ithaque » affirme que Troie est également prise par une fièvre, engendrée par le chaos de la proche défaite, qui a la force de briser les liens qui composent toute société (*communitie*). C'est cette fièvre et la faiblesse des Grecs qui maintient « Troy on foot », certes non pas « sa force[130] ».

Voilà évoqué le premier paradoxe de cette œuvre où l'on condamne la force déraisonnée (que Shakespeare désigne alternativement comme *force* et *power*) pour mieux servir la force guerrière qui établit l'ordre. *Troïlus et Cressida* parle d'hommes qui refusent la guerre ou sa barbarie et soit se plient à elle – c'est le cas de Troïlus – soit, comme Hector, succombent à la force pour ne pas se plier à ses lois. Les personnages féminins de cette pièce, présentés avec toute la misogynie dont nos ancêtres étaient capables, sont également pris dans la tourmente de la guerre : la force les fait plier à tout compromis, les oblige à ne pas respecter les pactes, sacrés, jurés la veille et accepter le commerce avec l'ennemi. C'est pourquoi ouvrir une réflexion sur l'œuvre que Planchon crée le 10 janvier 1964 à Villeurbanne faisant référence à la pensée de Weil devient une nécessité qui a déjà été soulignée, pour des raisons différentes des nôtres, par Michel Vinaver[131].

Les mots de De Gaulle sont sans doute la première trace à même de nous faire pénétrer le complexe travail dramaturgique que le Théâtre de la Cité effectue autour de la fable des amants Troïlus et Cressida unis par l'entremise de Pandarus mais divisés par la guerre et ses « raisons ». Shakespeare construit une œuvre qui, à son tour, traduit les romans courtois des XII^{e} et XIII^{e} siècles français[132] par l'entremise d'auteurs tels Boccace, Geoffrey Chaucer, George Chapman ou

[129] Le point de départ de l'*Illiade* est fort bien connu, ce poème ne racontant que la dernière année des dix ans de la guerre de Troie à partir du refus d'Achille de continuer le conflit en protestation contre l'abus de pouvoir d'Agamemnon qui l'a ôté de sa proie Brisêΐs, reine de la ville de Lyrnessos.

[130] William Shakespeare, *Troïlus et Cressida*, acte I, scène III, traductions et notes par Aurélien Digeon, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, p. 99-100.

[131] « Simone Weil […] s'était efforcée de montrer que l'univers homérique est celui de la discontinuité, des retournements sans transition, c'est un univers si pleinement rempli et absorbé par le commerce des énergies qui l'habitent que la conscience n'y a pas place et ne l'informe pas. » (Michel Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon. À propos de *Troïlus et Cressida* », in *Itinéraires de Roger Planchon*, Paris, collection « Travaux » 5, L'Arche éditeur, 1970, p. 113. Paru dans *Théâtre populaire*, n° 54, 2ème trimestre 1964).

[132] Parmi les notes de Planchon, nous trouvons des extraits du *Roman de Thèbes* et du *Roman de Troie*, le premier attribué à un auteur inconnu mais originaire du Poitou et le second écrit par Benoît de Sainte-Maure, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1175). *Cf.* aussi les articles de Fabrizio Beggiato « Roman

William Caxton, parmi d'autres sources possibles[133], à la faveur des sujets de la Reine Elisabeth I[ère]. *Troïlus et Cressida* de Roger Planchon, en revanche, semble construite autour d'un parallélisme serré entre l'époque au cours de laquelle Shakespeare écrit la pièce et l'époque contemporaine. La démarche critique et historiciste par laquelle Planchon a forgé sa *praxis* semblerait, en somme, prolongée. En réalité, la conscience de cet *auctor* n'est plus celle du jeune homme qui jadis avait *traité* la fable du Roi Henry IV d'Angleterre et de son fils, ainsi ses ambitions sont différentes et différent est le résultat de cette œuvre scénique.

Une chronologie décrivant la situation géopolitique de l'Angleterre élisabéthaine entre 1568 et 1603 – année de la mort de la « Reine vierge » – est présente aussi bien dans les notes de Planchon que dans le programme de la pièce[134]. Planchon a pour assistants à la mise en scène Rosner et Yves Kerboul aussi bien qu'une équipe de recherche de l'université lyonnaise composée par des anglicistes et des germanistes de valeur[135]. Ce metteur en scène critique semble donc vouloir suivre fidèlement un processus d'interprétation de ce texte philologique, du moins dans un premier temps. L'équipe de chercheurs met par exemple en relief que Shakespeare écrit *Troïlus et Cressida* alors que la guerre contre la révolte irlandaise bat son plein en l'année 1598, suivant ainsi une tradition qui semble aujourd'hui remise en question[136].

Deux autres chronologies sont également présentes sur la table de travail de Planchon mais elles n'apparaîtront jamais dans aucun document publié. Il s'agit, d'abord, d'une chronologie illustrant comment le gouvernement Mendès-France chute à partir de la question du conflit algérien et comment la France, en passant ensuite par les gouvernements Faure et Mollet, s'enfonce de plus en plus dans ce conflit entre le 13 décembre 1955 et le 11 avril 1956. Cette chronologie est construite autour des déclarations de ces trois hommes de pouvoir, dans lesquelles l'on met surtout l'accent sur la nécessité de rétablir la paix en Algérie via la guerre, et se termine avec le « Décret sur le rappel des disponibles »[137]. C'est en raison de ce même décret que la plus grande partie de

---

de Thèbes » et « Roman de Troie », originairement parus dans l'*Enciclopedia dantesca*, maintenant contenus dans la version en ligne de l'*Enciclopedia Treccani* en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/roman-de-thebes_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ et https://www.treccani.it/enciclopedia/roman-de-troie_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, consultés le 4 janvier 2022.

[133] *Cf.* Aurélien Digeon, « Introduction », in William Shakespeare, *Troïlus et Cressida*, *op. cit.*, p. 24 et Anthony Burgess, *Shakespeare*, New York, Carrol and Graf, 2002 [1970], p. 169-170. Il est à souligner que Shakespeare, comme les intellectuels du Moyen Âge européen, ne connaissait pas du tout le grec. La source première de la guerre mythique de Troie, qui a pourtant eu réellement lieu, et de l'*éthos* de la Grèce archaïque est l'*Achilléide* du poète latin Stace.

[134] BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Documents de production », 4-COL-112 (144,3).

[135] *Cf.* Michel Batatillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 222.

[136] Le Professeur émérite « in the Humanities and Chair of Theatre and Performance Studies » de l'Université de Chicago, David Bevington indique que l'écriture de cette pièce doit avoir eu lieu autour des années 1601 et 1602, *cf.* David Bevington, « *Troilus and Cressida* work by Shakespeare », *Encyclopedia Britannica,* 5 septembre 2021, disponible en ligne : https://www.britannica.com/topic/Troilus-and-Cressida, [consulté le 4 Janvier 2022].

[137] BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Notes de mise en scène », *op. cit.*

la troupe du Théâtre de la Comédie a dû rejoindre l'armée huit ans auparavant. La deuxième chronologie s'étale, en revanche, de 1945 à 1963[138], elle commence par la Conférence de Potsdam[139] et se termine avec le Traité de Moscou du 5 août 1963. Les évènements qui marquent, le premier, l'un[140] des débuts de la guerre froide et, le second, le pacte qui établit l'interdiction partielle des essais nucléaires pour les États-Unis et pour l'URSS – après la crise des missiles de Cuba en 1962 – ouvrent et closent cette chronologie.

En lisant l'œuvre de Shakespeare à l'intérieur de ce double cadre contextuel, la troupe oblige ses spectateurs à la suivre dans un tel horizon, en comptant sur la certitude que ces mêmes spectateurs s'y reconnaissent aussi bien que les membres du Théâtre de la Cité[141]. La démarche historiciste de Planchon est donc confirmée par cette pièce, mais nous savons qu'il n'a plus de doutes quant à la responsabilité et aux limites des metteurs en scène obligés à lire un passé à la faveur d'un présent.

Ainsi, le laborieux travail de préparation – la lecture à la table prévoit que les 23 acteurs interprètent tous les rôles de la pièce, avant de se transférer sur la scène réalisée par André Acquart – donne lieu à un spectacle qui, *a posteriori* nous paraît tiraillé entre la volonté de restituer la lettre d'un texte du passé pour en exalter une actualité immédiate, néanmoins récupérée via une analyse historiquement rigoureuse. La conscience de sa liberté implique, pour Planchon, de se soumettre à une discipline rigide pour renouveler son style une fois trouvée sa *praxis*. Bref, comme en 1957 avec *Henri IV*, Planchon fait appel à Shakespeare pour, en 1963, pousser plus loin ses recherches.

Toutefois, la complexité de ce travail n'apparaît pas dans le programme de salle du spectacle, où le lien entre *L'Iliade* et la menace d'une guerre nucléaire est confiée à une image aussi évocatrice que renvoyant à la sphère de compétence de la Déesse Vénus et du Dieu Mars.

[138] *Ibidem*.
[139] À partir de laquelle les États-Unis, la Russie soviétique et l'Angleterre discutent de l'avenir des nations vaincues au cours de la Deuxième guerre mondiale et commencent à diviser le monde en deux blocs.
[140] Le premier étant, bien évidemment, les accords de Yalta du février 1945.
[141] Les réactions de la presse à cette œuvre scénique, beaucoup plus variées qu'on a eu tendance à le remarquer, montrent que l'antimilitarisme et l'évocation des thèmes les plus contemporains dans ce spectacle ont été immédiatement perçus par la critique professionnelle, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Dossier de presse création », 4-COL-112 (144,4) et BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Dossier de presse tournée », 4-COL-112 (144,5). Sans doute est-il vrai que les réactions de plusieurs critiques, Bertrand Poirot-Delpech et Jean-Jacques Gautier en tête, sont des plus dures. Michel Bataillon choisit plutôt d'évoquer les voix de Gilles Sandier et d'Elsa Triolet, le premier somme toute enthousiaste de la réalisation malgré sa difficulté, la seconde n'attaquant pas Planchon mais ne l'élogiant pas non plus, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*¸ volume II, *op. cit.*, p. 229.

Détail du programme brochure distribué au public assistant à Troïlus et Cressida*, BnF, ASP, fonds Planchon, Troïlus et Cressida, « Documents de production », 4-COL-112 (144,3).*

Deux pin-ups, souriantes et insoucieuses, sont assises sur un baril d'uranium 235 et une didascalie explique : « Si aujourd'hui il peut sembler puéril à certains de lier les thèmes de Mars et Vénus, ceux-là croient-ils les avoir épuisés ? ». Ces thèmes-là sont au centre de cette œuvre mais Planchon les retourne tout comme le militarisme du *Coriolan* de Shakespeare est dialectiquement défait par Brecht. Cela ne nous étonne guère, mais ce brillant « écolier » de Brecht est aussi le plus turbulent. Tout laisse en effet penser que Planchon ait tout fait pour suggérer au public et à la presse la modernité de la pièce ainsi que l'évolution de son processus de création. Mais dans les documents que nous avons pu consulter, l'enquête historique qu'il a menée est autant rigoureuse que cachée à la faveur d'une mise en avant de l'actualité brûlante de *Troïlus et Cressida*, ce qui n'a pas manqué de dérouter le public de ce spectacle ainsi que ses analystes.

Dans une note dactylographiée et publiée ensuite, mais dont nous avons la matrice manuscrite dans le fonds Planchon, il écrit : « La liberté d'Hélène et de Cressida aucun des deux camps n'en tiendra compte. Là gît l'erreur des « héros ». Ils font crime de guerre parce qu'ils font d'abord un crime contre l'amour qui est Liberté[142]. » Weil, de son côté, affirme : « Il n'est possible d'aimer et

[142] BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida*, « Notes de mise en scène », *op. cit.* Passage repris in *Sipario*, numéro 225, janvier 1965, p. 8.

d'être juste que si l'on connaît l'empire de la force et si l'on sait ne pas le respecter[143]. » La troupe du Théâtre de la Cité et son *auctor*, ce dernier inspiré par l'idéologie libertine des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles autant que par Simone de Beauvoir, font parler cette œuvre de Shakespeare agençant des corps et des signes sur le plateau qui volontairement oublient leur étrangéité dialectique par rapport à toute situation présentée par le texte. Cela sans que cette œuvre scénique ne devienne pour autant une actualisation avec un but militant.

Une page tirée de l'ouvrage d'Engels *Anti-Dühring* semble indiquer que la méditation de Planchon se porte sur toute forme de violence. Engels critique Dühring qui ne sait pas reconnaître l'importance de la violence comme moteur de l'Histoire, à savoir, pour ce communiste, de l'Histoire des luttes de classe[144]. Planchon et son équipe, matériellement, travaillent en ayant devant les yeux à la fois les discours de De Gaulle et d'Engels. Cela semble indiquer que si la perspective critique avec laquelle l'œuvre du passé est présentée doit directement servir la contemporanéité, la perspective marxiste n'est sans doute plus le premier guide de cet *auctor*, poursuivant un changement qui était déjà à l'œuvre avec *Le Tartuffe*. Mais avec *Troïlus*, la pensée marxiste devient un élément lui-même à critiquer, au lieu d'être un outil pour mettre en perspective les lois historiques de la *force* qui fait et défait les hommes, les sociétés, les idéologies.

Bref, si Planchon mesure avec soin la distance qui nous sépare de cette œuvre shakespearienne, c'est pour mieux la combler : *Troïlus et Cressida* de Planchon ne dénonce pas une situation sociale historiquement donnée mais montre la difficulté de l'être humain de bâtir un monde pacifiste et féministe. Pour Planchon, les protagonistes de cette œuvre dénoncent d'abord et accomplissent ensuite un « crime contre le meilleur de l'homme, puis ils acceptent le pire de l'homme : le crime ;

[143] Simone Weil, « L'*Iliade* ou le poème de la force », *op. cit.*, p. 40.

[144] « Pour M. Dühring la violence est le mal absolu, le premier acte de violence est pour lui le péché originel, tout son exposé est une jérémiade sur la façon dont toute l'histoire jusqu'ici a été ainsi contaminée par le péché originel, sur l'infâme dénaturation de toutes les lois naturelles et sociales par cette puissance diabolique, la violence. Mais que la violence joue encore dans l'histoire un autre rôle, un rôle révolutionnaire ; que, selon les paroles de Marx, elle soit l'accoucheuse de toute vieille société qui en porte une nouvelle dans ses flancs ; qu'elle soit l'instrument grâce auquel le mouvement social l'emporte et met en pièces des formes politiques figées et mortes – de cela, pas un mot chez M. Dühring. C'est dans les soupirs et les gémissements qu'il admet que la violence soit peut-être nécessaire pour renverser le régime économique d'exploitation, – par malheur ! Car tout emploi de la violence démoralise celui qui l'emploie. Et dire qu'on affirme cela en présence du haut essor moral et intellectuel qui a été la conséquence de toute révolution victorieuse ! Dire qu'on affirme cela en Allemagne où un heurt violent, qui peut même être imposé au peuple, aurait tout au moins l'avantage d'extirper la servilité qui, à la suite de l'humiliation de la Guerre de Trente ans, a pénétré la conscience nationale ! Dire que cette mentalité de prédicateur sans élan, sans saveur et sans *force* a la prétention de s'imposer au parti le plus révolutionnaire que connaisse l'histoire ! » (Friedrich Engels, *Anti-Dühring. M. E. Dühring bouleverse la science*, Traduction d'Emile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 1950, p. 154. C'est nous qui soulignons. La totalité de ce passage est contenue in BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Notes de mise en scène », *op. cit.* mais présenté sous une traduction différente, probablement réalisée par des membres de la troupe du Théâtre de la Cité).

et cela au nom des soi-disant valeurs telles l'honneur, le courage, etc.[145] ». Ainsi, ces « héros » trouveraient

> en eux une contradiction qui les ronge. Mais plutôt que de faire face à cette contradiction, ils choisissent de l'assumer en la poussant en avant et voici la guerre. Nous avons tenté de dégager d'une façon forte les éléments qui conditionnent ce comportement car il suffit de regarder autour de soi, de lire attentivement son journal du matin pour s'apercevoir que la pièce a été écrite par notre contemporain William Shakespeare[146].

Jan Kott publie en 1962 en polonais son célèbre essai *Shakespeare, notre contemporain*, immédiatement traduit en français par Anna Posner pour l'éditeur Julliard dans la collection « Les Temps Modernes ». La note de travail de Planchon que nous venons de citer sera reprise par la revue italienne *Sipario* qui la publiera en lien direct avec la pensée du critique polonais en 1965[147]. D'ailleurs, nous savons que le critique polonais et le metteur en scène français ont été en contact, ne serait-ce que pour un court laps de temps[148].

Or, l'importance de la lecture de Kott est sans nul doute décisive pour comprendre la mise en scène de Planchon. Kott met lui aussi en parallèle la *fabula* shakespearienne avec l'Histoire des relations entre Espagne et Angleterre à la fin du XVI^{e} siècle :

> Dès l'origine, *Troïlus et Cressida* était une pièce d'actualité, un pamphlet politique amer et ricanant. Troie, c'était l'Espagne, les Grecs, c'étaient les Anglais. Longtemps après la déroute de l'Invincible Armada, la guerre durait encore ; on n'en voyait pas la fin. Les Grecs sont lucides, lourds et brutaux. Ils savent que la cause de la guerre, c'est un cocu et une catin ; ils n'ont pas à se persuader qu'ils meurent pour la fidélité et l'honneur. Ils appartiennent à un autre, à un nouveau monde. Ce sont des négociants. Ils savent compter[149].

Planchon prolonge, certes, cette perspective actualisante, sans pour autant mettre vraiment en valeur le conflit entre des groupes sociaux différents. Le Théâtre de la Cité, nous l'avons vu, construit plutôt un jeu de miroir à la troisième puissance contraignant les spectateurs non plus à reconnaître leur distance par rapport à la situation jouée sur scène mais leur proximité perturbante avec les thèmes évoqués. Par ce biais, Kott semble devenir, ainsi, le véritable « antidote » à Brecht,

---

[145] BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Notes de mise en scène », *op. cit.*
[146] *Ibidem.*
[147] *Cf. Sipario*, numéro 225, janvier 1965, p. 8.
[148] Kott contacte Planchon en 1963 car ce dernier lui écrit une lettre le 4 mars 1963. Le metteur en scène français affirme avoir lu l'ouvrage du critique polonais et se dit favorable à une collaboration que Kott lui a proposée dans une lettre que nous ne possédons pas. Cette collaboration n'est toutefois pas réalisable dans l'immédiat, Planchon étant dans l'impossibilité de monter une pièce de Shakespeare – il n'a pas encore choisi laquelle – « avant le printemps prochain » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Copies lettres 1962-1964 », lettre de Roger Planchon à Jan Kott du 4 mars 1963, 4-COL-112 (1532). Planchon pourtant précise qu'il sera à Paris « entre le 15 et le 20 mars » (*ibidem*), ville dans laquelle semblerait se trouver aussi Kott en mars 1963. Mais cette opportunité de rencontre est peu probable, le metteur en scène étant trop engagé. Planchon envisage plutôt d'inviter Kott à Villeurbanne, mais nous ignorons s'il a donné suite à cette proposition. Nous savons bien, cependant, que le Théâtre de la Cité part en avril pour sa tournée dans les pays de l'Est, à commencer par la Pologne où ils restent du 26 avril au 7 mai.
[149] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anne Posner, préface de Peter Brook, Paris, Payot, [1983] 2006, p. 91-92.

alors que Rosner affirme plutôt que « Shakespeare « a guéri [Planchon] de Brecht[150] », bien qu'il n'abandonne jamais les techniques apprises chez le « maître allemand ». Cela est partiellement vrai, Planchon n'ayant besoin d'aucun antidote, mais bien plutôt étant à la recherche d'un style de mise en scène en prise avec l'évolution de sa réflexion intellectuelle.

De ce point de vue, constatons que la scénographie de cette œuvre n'est pas réalisée par René Allio, qui en cette année se consacre à ses propres projets cinématographiques et au projet de la Maison de la Culture. Planchon fait donc appel à André Acquart pour l'accompagner dans la quête de ce nouveau style. Les décors et les costumes de *Troïlus et Cressida*, qui ont su retenir l'attention de plusieurs analystes[151], sont l'exemple d'un travail qui vise à exposer la surface de l'œuvre. Un plateau tournant permet l'enchevêtrement de scènes aussi diverses que conçues selon un principe réaliste qui doit décrire le plus objectivement possible chaque situation. Les images que Bataillon publie dans son ouvrage et les croquis présents dans les notes de Planchon disent le travail de reconstruction de cet univers dramatique.

Au cours du *Colloque national Planchon,* Rosner affirme que Planchon a cru « impossible de faire de *Troïlus* un spectacle pouvant expliquer les comportements apparemment incohérents des personnages, laissant au spectateur le soin de s'expliquer les choses. Il a refusé d'orienter la réflexion et surtout de lui proposer des solutions simples[152]. » Le montage de cette œuvre, en somme, ne vise plus à mettre en friction les positions sociales et politiques de chaque personnage en lien avec une situation politique qui est montrée sur scène. Les mots de Rosner et les traces matérielles de cette création révèlent ainsi, quasi soudainement, la nouveauté de cette pièce, sa proximité avec des démarches artistiques contemporaines qui, refusant de restituer l'esprit éternel d'une œuvre littéraire, déconstruisent sur scène tous les sens possibles, et contradictoires, d'un texte. Si Shakespeare a voulu construire une pièce d'amour qui est en réalité une œuvre guerrière pour un temps guerrier, alors il faut pousser la lecture littérale de l'œuvre dramatique pour que la troupe en exalte les contradictions. C'est de l'intérieur qu'il faut qu'éclate la fable, sans accompagner le public dans cette œuvre de déchiffrement. La scène d'Acquart, enfin, ne pose pas sur un *podium* une œuvre et ses situations, mais invite le spectateur à pénétrer une intrigue apparemment incohérente car composée des faiblesses de héros qui, comme Achille, tuent leur ennemi aidé par ses soldats, donc sans aucun honneur. Planchon avait imaginé une séquence

[150] Jacques Rosner, « Planchon et Shakespeare », in « Rapport du théâtre et du public », in *Colloque national Planchon*, *Art et éducation*, *op. cit.*, p. 11.
[151] Évoquons du moins l'analyse de Jean Jacquot publiée dans l'ouvrage *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, éditions du Temps, 1964 et cité en partie par Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 226.
[152] Jacques Rosner, « Planchon et Shakespeare », *op. cit.*, p. 14.

identique pour son *Henry IV* et la retrouve, telle quelle, dans *Troïlus* : la scénographie doit donc accompagner et faire découvrir la pièce au lieu de la déconstruire.

Les costumes qu'Acquart réalise pour Planchon prennent, de leur côté, un aspect surréaliste, afin de traduire le temps mythique où cette force guerrière se déchaîne. Et si nous regardons de plus près les images de ce spectacle ou les croquis présents dans le fonds Planchon, nous pouvons saisir comment ils indiquent précisément la fonction de chaque personnage dans la pièce tout en stylisant et quasi uniformisant leur style vestimentaire. Le prologue s'ouvre sur celles qui sont définies comme des « escarmouches devant les murs de Troie[153] », murs qui séparent clairement le plateau en deux camps opposés[154]. Si tout laisse penser que le jeu scénique traduit le réalisme de cet affrontement, les heaumes des personnages sont conçus avec une allure géométrique qui trahit un côté non réaliste, beaucoup plus symbolique. L'un des affrontements entre ses « héros » mythiques a d'ailleurs lieu devant un ciclorama taché de sang[155] qui révèle l'expressionnisme de cette mise en scène. Le public voit, il est même encerclé par les signes de la force que la scène stylise mais que les acteurs de la troupe vivent avec un grand effort physique. C'est que costumes, corps et objets doivent dire l'intemporalité de la violence, non pas suggérer une voie pour qu'elle cesse.

« La pièce est sombre, le spectacle ne cherche pas à plaire et, après huit années de guerre en Algérie, l'image de cette société militaire peu héroïque dérange, en secret et en profondeur, et aussi bien ceux qui la jouent que ceux qui l'écoutent et la regardent[156]. » L'intuition de Bataillon est importante car nous pouvons mesurer, aujourd'hui, le trouble profond de la société française face aux horreurs commises par ses soldats en Algérie. Mais il est indéniable que ce *Troïlus et Cressida* est une œuvre pessimiste qui devient, en raison des choix opérés par Planchon, presque nihiliste.

Dans ses notes manuscrites, le metteur en scène affirme : « Le problème de *Troïlus* est le même que celui du Roi Lear : Peut-on parler de la condition humaine, ou de la guerre [éternelle], en les isolant de leurs conditions historiques ? L'Homme, en soi, existe-t-il ? La guerre, est-elle éternelle ?[157] » Certes, Planchon est conscient que le jeu de Shakespeare est de proposer cette réflexion à partir de thèmes, la guerre, l'amour et l'honneur, propres aux codes culturels de son

[153] BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Documents de production », *op. cit.*
[154] Cette première et finale disposition de la scène retient tout particulièrement l'attention du critique anglais Ossia Trilling, *cf. The Times,* 5 février 1964, contenu in BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Dossier de presse », 4-COL-112 (144,4).
[155] Michel Bataillon, *Un Défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 222.
[156] *Ibidem*, p. 229.
[157] BnF, ASP, fonds Planchon, *Troïlus et Cressida,* « Notes de mise en scène », *op. cit.* Note manuscrite de Roger Planchon.

temps. Il n'empêche que des thèmes éternels doivent être soulevés tout en respectant et la lettre du texte et la condition historique des êtres humains qui jouent et voient cette œuvre scénique. C'est pourquoi ce spectacle n'est pas seulement une œuvre non démagogique et fidèle, comme le souligne Bataillon, mais aussi une œuvre scénique traversée par une méditation qui transcende l'horizon matérialiste à l'intérieur duquel Planchon a toujours pensé ses précédentes œuvres. Alors même la dimension historique, que Kott met tout de même en valeur dans son analyse, perd dans cette mise en scène sa centralité. Que le public de cette œuvre scénique descende, donc, dans « l'empire de la force » avec la troupe du Théâtre de la Cité, qu'il mesure avec les acteurs le « terrible équilibre entre […] le pessimisme et l'optimisme[158] » sur lequel tout ce spectacle repose.

Or, au plus grand étonnement de Planchon lui-même, le public n'accepte pas entièrement ce jeu fondé sur le surgissement de libres associations entre deux réalités[159]. Certes, les éloges à cette œuvre scénique sont bien présents dans les dossiers de presse mais tout laisse à penser que Planchon ait voulu renoncer à exprimer toute sa force destructrice dans cette mise en scène, selon la définition que nous avons empruntée à Benjamin[160]. En réalité, ce spectacle est le fruit de la quête d'une plus grande liberté de mise en scène qui doit toujours surgir d'une grande rigueur analytique.

Cependant, dans *Troïlus* le mécanisme de la *profanation* qui a marqué ses précédentes créations n'arrive pas à convaincre pleinement ou à se faire comprendre par un public qui ne dispose plus d'une grille de lecture claire pour suivre le déroulement de l'œuvre scénique. Bien sûr que d'autres critiques se réjouissent de la nouveauté de la mise ne scène de Planchon unie à la rigueur de sa *praxis* – Jacquot, ou le déjà cité Ossia Trilling sont parmi ceux-ci – mais le sentiment de l'échec chez sa troupe apparaît très fort. Planchon est probablement prêt à accepter l'échec que toute entreprise nouvelle doit risquer, mais il est, en tant qu'*auctor*, aussi le directeur d'une institution relevant d'un service public. C'est ce que Rosner affirmera en 1968, en observant que *Troïlus et Cressida* « pose la question de savoir si un théâtre expérimental et un théâtre populaire peuvent cohabiter[161] ».

Encore une fois, la revue la plus proche mais aussi la plus exigeante au regard de la production du Théâtre de la Cité, *Théâtre populaire*, publie deux textes qui pointent précisément les

[158] *Ibidem*. Note manuscrite de Roger Planchon.
[159] *Cf.* au journal télévisé, le 26 février 1964, Planchon et son intervieweur évoquent l'inattendue « bataille autour de *Troïlus* » qui se serait déclenché lors de la tournée parisienne de la troupe, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf88032302/interview-de-roger-planchon, en ligne, consulté le 1er janvier 2022.
[160] *Cf. infra* II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style – *La réception d'un répertoire* profané.
[161] Jacques Rosner, « Planchon et Shakespeare », *op. cit.*, p. 11.

spécificités et les difficultés de ce *Troïlus et Créssida*. Dans un texte analytique qui, en réalité, touche au cœur les problématiques du théâtre français en 1964, Vinaver écrit :

> On conçoit que Planchon ait été tenté de relever le défi lancé par cette pièce, qu'il ait formé le projet de la monter pour ce qu'elle est et en ce qu'elle est, choisissant de ne la solliciter d'aucune manière, de n'y insérer aucun sens extérieur à elle-même. Dans l'itinéraire que, de pièce en pièce, nous le voyons poursuivre, *Troïlus* pouvait constituer un pivot. *Troïlus* devait permettre d'accéder à un théâtre libéré de la fable, ouvert explosivement à tous les possibles, riches de résonances sans limites, informant notre actualité sans nous enfermer dans une leçon[162].

Alors que Rosner s'inspire de ce texte pour ouvrir le *Colloque national Planchon* en 1968 ne retenant que les aspects liés à la réception difficile de cette œuvre, la lecture de ce passage à la suite d'une analyse limitée à quelques traces archivistiques de cette production indique plutôt le cœur du *tourning point* représenté par *Troïlus*. Pour Vinaver, ce changement décisif ne s'opère pas, Planchon aurait donc raté l'occasion de véritablement, et définitivement, se libérer de la fable. En réalité, nous savons que Planchon a déjà trouvé son chemin pour faire évoluer sa pratique malgré les difficultés productives, culturelles et personnelles auxquelles il fait face. Pas question, pour cet *auctor*, ni de renoncer à la rigueur de sa responsabilité, ni d'interrompre son travail de recherche.

La rédaction de *Théâtre populaire*, à savoir Bablet, Dort, Kourilsky et Vitez, répond à tous les points soulevés par Vinaver comprenant très bien l'enjeu que la pratique scénique de Planchon, en filigrane, fait surgir en relation aux ambitions de cette revue. Si la rédaction cite, mot à mot, les passages de *La Poétique* d'Aristote portant sur la nature da la *fabula*, en expliquant la nouvelle fonction que Brecht assigne à celle-ci, c'est pour dire qu'on ne peut pas y renoncer.

En revanche, la rédaction fait une remarque autrement importante sur la nature de cette pièce :

> Planchon a multiplié les références à la guerre d'Algérie, mais en les désamorçant au maximum : il nous montre beaucoup plus les hommes que les situations, beaucoup plus les hommes de la guerre (celle de Troie ou d'Algérie), c'est-à-dire des « humeurs », que la guerre elle-même, c'est-à-dire une conjuration d'intérêts[163].

Cette analyse marxienne au premier degré de « ce » *Troïlus* a la grande valeur de dire à la fois la spécificité de cette création et la direction que Planchon fera prendre à son théâtre : la quête de la vérité, contradictoire, de chaque individu se cachant derrière chaque personnage et, nous ajoutons, la rigoureuse liberté d'un *auctor* de pénétrer le sens profond d'une *fabula* sans qu'aucune grille interprétative ne préjuge cette aventure intellectuelle.

Bien sûr, Planchon doit penser à un public, qui se voudrait populaire, avec qui dialoguer. Des stratégies s'imposent donc pour que ses recherches ne produisent pas une rupture du dialogue entre

[162] Michel Vinaver, « Itinéraire de Roger Planchon. À propos de *Troïlus et Cressida* », *op. cit.*, p. 113.
[163] « Remarques de la rédaction », *Théâtre populaire*, n° 54, 2ème trimestre 1964, p. 131.

un créateur et *son* public. Mais de notre point de vue, la distance même qui nous sépare des traces de ce spectacle semble nous révéler un autre aspect de cette œuvre. Olivier Neveux semble affirmer que le théâtre, en interprétant le fictif du récit par un art du présent, contribue à transformer le monde[164]. Il souligne que l'art scénique n'a pas le pouvoir de « rajouter à l'univers des représentations celle qui convaincra de l'abomination de la domination, de la souffrance des dominés, de la nécessité de l'unité, de la justesse de la radicalité mais [qu'il faut] dédier la représentation à participer à l'instabilité des représentations existantes[165] ». Planchon, plongé dans son contexte et dans ses recherches, ne peut pas comprendre, du moins jusqu'au bout, la difficulté pour le public d'accepter le douloureux jeu de miroirs entre des époques dominées par la force. Toutefois, il nous faut, peut-être, nous demander si Planchon ne découvre pas, d'abord avec *Tartuffe* mais avec plus de clarté avec *Troïlus*, l'exaltante responsabilité d'ébranler la caduque stabilité des « représentations existantes » à travers l'analyse de l'âme des personnages qu'il crée sur scène, outre que via une analyse des situations qu'il met en scène.

III.3 « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène »

Bérénice *: une histoire d'acteurs et de… pas*

Nous venons de voir que *Troïlus et Cressida* se configure comme le premier pas d'une nouvelle recherche dramaturgique de l'*auctor* du Théâtre de la Cité à travers les actions des personnages, actions qui construisent des *fabulae* qui révèlent la condition intime des protagonistes. Les créations de *Bérénice* et de *Richard III* permettent de vérifier cette ligne de recherche.

Le 3 mars 1966, Planchon conduit ses acteurs sur le terrain difficile, car trop usé par la « tradition », de la poésie racinienne. Dans cette traversée de *Bérénice,* Francine Bergé (Bérénice) et Samy Frey (Titus) se chargent de montrer la réalité des âmes de ces deux protagonistes, réalité qui, par extension, éclaire aussi la position d'Antiochus (Marc Michel) à l'intérieur de ce triangle « amoureux ». Or Planchon déclare que sa mise en scène *prouve* que ni Bérénice ni Titus ne sont amoureux et que la présence de Rome est centrale pour comprendre les actions accomplies sur scène. Dans ses prises de position successives à cette création, il oppose son exégèse scénique à tous les commentaires savants, ceux de Roland Barthes[166] et de Lucien Goldmann[167] en tête, qui

[164] Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique éditions, 2019, p. 252.
[165] *Ibidem*, p. 257.
[166] *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
[167] *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.

prétendent, dit Planchon, interpréter ce texte sans avoir pris en compte la réalité des événements qui se déroulent sur scène.

Pour nous qui avons suivi le parcours de cet *auctor*, l'ambition intellectuelle de cette mise en scène ne devrait pas surprendre, tandis que le processus de création par lequel Planchon récuse d'*autres* interprétations critiques s'insère dans un débat culturel plus ample. Nous ignorons la date marquant le début des répétitions de *Bérénice* autant que le moment où Planchon choisit de mettre en scène cette pièce. En revanche, nous savons avec certitude que lors de la conférence du 15 décembre 1965 au sein du *Groupe d'études de lettres classiques et modernes* de l'Université de Lyon, Planchon présente déjà sa propre interprétation de cette œuvre dramatique[168].

Après avoir montré pourquoi pour lui il n'existe aucune tradition d'interprétation[169], il veut préciser à un auditoire composé d'étudiants, liés à des courants intellectuels aussi divers qu'opposés, que son interprétation n'est liée à aucun de ces courants critiques[170]. Le discours de Planchon, ainsi que son exégèse des classiques qu'il analyse – *Le Tartuffe*¸ *Les Choéphores* d'Eschyle et *Bérénice* – vise à « tenter de mettre au point une méthode, un système qui essaie de réduire au maximum, je ne dis pas de supprimer, mais tout simplement [de limiter ?] la marge d'interprétation[171] » d'une œuvre classique. Cette « méthode » il la définit très banale car elle

[168] Ce texte a déjà été évoqué en tant que document de l'évolution de la réflexion de Planchon successive au travail sur *Tartuffe Cf. supra* II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe* – Tartuffe *première version*. Copfermann, comme nous l'avons déjà soulignée dans la partie précédente, cite ce texte, mais il se trompe de date et semble reconstruire ce texte en enlevant quelques passages ou y interposant d'autres passages (*cf.* Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, *op. cit.*, p. 359-373). C'est qu'il n'a sans doute pas pu lire la matrice originelle de ces réflexions de Planchon (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, Roger Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*, première version », 4-COL-112 (1204) ni suivre les versions de l'enregistrement de cette conférence retrouvées et cataloguées dans le fonds Planchon (BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », 4-COL-112 (120) et BnF, ASP, « Texte de la conférence de Planchon « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », prononcée auprès du Groupe d'études de lettres classiques et modernes de l'Université de Lyon, le 15 décembre 1965 », 4-COL-112 (1140)). C'est pourquoi, sans doute, Copfermann n'a pas suivi une démarche philologique d'identification de ces textes se concentrant, bien davantage, sur son analyse idéologique du parcours de Planchon. Le texte de la conférence du 15 décembre 1965 reproduit par Copfermann, par exemple, est dépourvu de toute trace de références contextuelles expliquant la position intellectuelle de Planchon et éclairant le cadre dans lequel il a prononcé cette conférence.

[169] *Cf. infra* II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe* – Tartuffe *première version*, p. *à vérifier* !

[170] « J'ai l'air d'attaquer uniquement les traditionnalistes, la suite prouve que ce n'est pas tout à fait le cas. Je précise cela parce que je crois savoir qu'actuellement à l'intérieur de l'université la situation est un peu explosive entre modernistes et traditionnalistes. On m'a même signalé que les partisans de M. Barthes et de M. Picard doivent avoir désigné quelque part dans cette salle des ministres. Rassurez-vous, j'ai des pattes de mésange et je n'ai pas enfilé mes gros sabots […] » (BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*). Un grand débat, ensuite repris et exacerbé par René Pommier (*cf. Assez décodé*, Paris, Rablot, 1978 et *Le « Sur Racine » de Roland Barthes*, Paris, SEDES, 1988 parmi d'autres publications), oppose au milieu des années 1960 les représentants de la « nouvelle critique » – tels Barthes – à des universitaires – tels Raymond Picard – qui refusent l'application des outils de la critique moderne (marxisme, psychologie, sémiotique, etc.) aux classiques de la littérature française du XVII^{e} siècle (*cf.* Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965).

[171] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*

consiste à donner toute son importance à chaque événement que la pièce propose[172]. Planchon, qui se met dans la peau de l'auteur dramatique, veut donc saisir « la réalité même de l'œuvre dramatique en raison des événements qu'elle expose[173] ».

Dans la partie précédente nous avons vu que dans ses notes personnelles, Planchon sait que revendiquer un retour à Aristote n'est qu'une méthode pour provoquer les critiques et dérouter le public. Cela ne veut pas dire qu'il ne trouve réellement dans la description du Stagirite du fonctionnement de la tragédie athénienne du V^e^ siècle avant Jésus-Christ une base solide par laquelle justifier sa propre interprétation. Face à *Bérénice,* par exemple, Planchon est en train de défendre aussi bien que d'établir la valeur intellectuelle d'une interprétation exclusivement scénique de l'œuvre de Racine. De ce point de vue, au cours de cette conférence, Planchon défie toute lecture universitaire à la faveur d'une interprétation obtenue selon les règles d'une autre « discipline » : celle de la mise en scène.

Nous sommes également persuadés que la discipline que le discours de Planchon aide à forger et à légitimer, plus ou moins indirectement, est celle des études théâtrales[174]. La convergence de la réflexion de Planchon avec la naissance de cette discipline autonome est, rappelons-le, constante et cohérente tout au long de ces années de découvertes scéniques. Ce constat ne doit pas faire oublier que si Planchon revendique la légitimité de son exégèse et même s'il agit en *critique,* il n'est pas moins conscient de l'acte de création qu'il accomplit avec sa troupe[175]. Or, comme sa façon de pratiquer l'art de la mise en scène se fonde sur la quête d'*indices* à même d'établir une

[172] « La méthode dont je vais parler ne donne aucune solution, mais elle est pour le moment la seule petite bougie que j'aie trouvée. Elle indique une espèce de marche à suivre ; elle est banale complètement banale. Je vous préviens elle est simple. Elle consiste en ceci : Lorsqu'un auteur fait entrer un personnage, un garde, et lui fait dire la chose suivante : « Majesté, l'armée sur laquelle vous co[nfiai]t tant d'espoirs, vient d'être anéantie, réduite en morceaux et passée au moulinet de gruyère » cela est naïf, que généralement on sourit, et on ne s'attarde pas davantage. « ON » porte un nom, c'est le commentateur des œuvres, qu'il soit critique, universitaire, traditionnaliste ou moderniste, ou même metteur en scène. Ils ne s'attardent pas à ces événements, or moi, je pense, que ce petit événement : l'armée transformée en hachis, en définitive est essentiel, car l'auteur lui-même est absolument obligé d'y croire pour décrire les réactions des personnages face à cette nouvelle. » (*Ibidem*).

[173] *Ibidem*.

[174] Ce n'est sans doute pas un hasard si Jacques Scherer demandera à Roger Planchon d'intervenir en tant qu'enseignant au sein de l'équipe de l'IET. Nous connaissons cette proposition grâce à la lettre par laquelle Planchon, certes « ému » et reconnaissant, doit refuser cette invitation par manque de possibilité de prendre en charge un cours universitaire à « un horaire régulier et hebdomadaire » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Copies lettres – saison 1969 », lettre de réponse de Roger Planchon à Jacques Scherer, directeur de l'Institut d'Études théâtrales, du 1^er^ août 1969, 4-COL-112 (1391). Par ailleurs, pour alimenter une analyse plus ponctuelle de l'apport de la réflexion de Planchon à la naissance des études théâtrales en tant que discipline autonome, il faudrait indiquer la profonde résonance des mots que Planchon prononce en décembre 1965 à l'Université de Lyon avec un article central pour l'évolution de la pensée de Bernard Dort au cours des années 1960, *cf.* « La vocation politique », *Esprit*, n° 338, mai 1965, p. 1016-1029.

[175] « Je crois que la poésie au théâtre, ce sont des faits. Il faut arriver à créer. » (Roger Planchon, *Colloque national Planchon*, *op. cit.*, p. 71).

réalité suggérée par les actions accomplies (*πράγματα*) des personnages[176], nous comprenons pourquoi il s'en prend à celles et ceux qui « pour bâtir une thèse, ne tiennent pas en compte des faits[177] ». Les faits, semble désormais affirmer Planchon, constituent le premier et le plus important des outils qu'il manie pour réaliser son travail scénique.

Roland Barthes écrit : « [i]l n'est pas vrai que Titus ait à choisir entre Rome et Bérénice. […] Rome est un pur fantasme, Rome est silencieuse[178]. » Planchon lui répond : « […] ce n'est pas vrai, il y a des faits, il y a des événements qui sont cités. Racine dit exactement dix fois le contraire[179]. » Citant l'arrivée de la délégation du Sénat au cours l'acte IV, scène 4, Planchon montre que Rome, à savoir son Sénat et son Armée, fait très clairement sentir sa pression sur le jeune empereur.

> Bref, Titus, pas une seconde n'envisage de se dresser contre Rome et c'est là d'où vient l'erreur [des commentateurs] et c'est pour cela qu'elle [Rome] a l'air de ne pas exister, [alors que] elle existe autrement. Pourquoi ? parce que, dit Titus, s'il a pris la décision de renvoyer Bérénice, il le dit très en clair, il l'a prise avant que Rome l'exige totalement. C'est justement, nous dit-il, pour ne pas avoir l'air de céder à une pression à laquelle il ne saurait résister[180].

Le dialogue entre Paulin (André Cellier) et Titus au cours de l'acte II, scène 2 est donc pour Planchon décisif car révélateur de la volonté d'un prétendu amoureux de consigner un « dépôt précieux », à savoir l'objet de son « amour », à un ami fidèle afin que « Demain Rome avec lui [voie] partir la reine[181] ». En outre, les comportements d'un empereur romain, du roi de Comagène et de la reine de Palestine sont analysés comme une attitude de jeunes gens superficiels, qui tout le temps parlent de suicide sans aucunement songer à réaliser cet acte[182]. Dans la suite de sa

---

[176] Planchon évoque ainsi la première scène des *Choéphores* d'Eschyle : « Electre se rend sur le tombeau de son père et découvre sur ce tombeau une boucle de cheveux et une empreinte de pas. Et Electre à l'instant même dit ceci : « Ah cette boucle de cheveux et l'empreinte de ce pas ne peuvent être… ce sont celles de mon frère Oreste. » » (BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*). Planchon évoque certainement cette séquence dramatique « indiciaire » (*cf. supra* II.2.5 Le metteur en scène comme *auteur du théâtre*) pour expliquer à son auditoire comment metteur en scène et acteurs travaillent pour retrouver l'émotion que les actions des personnages et les situations dans lesquelles ils sont plongés peuvent faire découvrir. Il est toutefois à remarquer qu'en 1968, Planchon complète sa lecture du texte d'Eschyle, critique tous les commentateurs des *Choéphores* qui ne s'aperçoivent pas que dans le texte se « passent vingt répliques où Electre ne reconnaît pas son frère » après avoir immédiatement reconnu ses *traces*. Pour Planchon, « cela [est] d'une grande profondeur. » (Roger Planchon, *Colloque national Planchon*, *op. cit.*, p. 62). En outre, il est à souligner qu'Aristote aussi analyse la même scène de cette pièce afin de montrer un exemple des mécanismes de la reconnaissance (*ἀναγνώρισις*) « issue d'une déduction », *cf.* Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990, chapitre XVI, 1455, p. 110.

[177] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*

[178] Roland Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 91-92.

[179] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*

[180] *Ibidem*.

[181] Jean Racine, *Bérénice*¸ Paris, librairie Larousse, 1965, acte II, scène 2, p. 56.

[182] Planchon dénonce en effet l'infantilisme de Titus et globalement le jeune âge des protagonistes : « En définitive, la pièce se joue autour de trois menaces de suicide. […] Or, je crois que c'est un genre de comportement qu'on peut avoir à un certain stade de l'adolescence. Plus tard, psychologiquement, il y a quelque chose de faux. […] Il me paraît impossible que Titus ait 40 ans, ou alors il est complètement infantile. » (Propos de Roger Planchon rapportés par Betty Duhamel, « Racine de Villeurbanne », *Les Lettres française*, date non précisée dans la coupure de presse conservée in BnF, ASP,

conférence, Planchon définit ce comportement comme un « chantage psychologique[183] » que les trois protagonistes de *Bérénice* mettraient tour à tour en pratique à l'encontre des personnes qu'ils affirment « aimer ». Au cours du *Colloque national Planchon*, le directeur du Théâtre de la Cité est plus précis :

> *Bérénice* n'est pas une histoire d'amour : il y a l'histoire d'une rupture. […] Un mécanisme nous a frappé dans *Bérénice* : c'est le mécanisme du suicide […]. Tous les commentateurs les interprètent comme des suicides « par amour ». Si on s'en tient à une description pure, nette, je crois qu'il faut déjà corriger cela. C'est un suicide de vengeance. Bérénice se suicide parce qu'elle est abandonnée. Elle dit très clairement : « je me suicide pour vous embêter », ce qui n'est pas une position généreuse. Quelqu'un s'éloigne et s'en va silencieusement se suicider. C'est une chose qui peut s'interpréter comme un acte de pur amour, mais celui qui dit : […] « je ne cherche pas quelqu'un pour me venger de vous, je trouverai mon vengeur à l'intérieur de votre cœur ; ne vous attendez pas à ce que je joue la femme délaissée, etc… non, je veux me tuer pour vous embêter ». Elle dit cela très clairement. C'est autre chose[184].

C'est cette rupture et les raisons psychologiques qui la produisent que Planchon s'attèle à révéler sur scène. Le contexte historico-politique qui explique la nature des rapports entre les personnages n'est aucunement négligé mais Rome est l'explication morale, ou bien idéologique, qui rend compréhensible la conduite de Titus pour cette troupe de théâtre des années 1960. Or, les raisons politiques et les justifications contextuelles ne peuvent pas, pour ces contemporains, cacher la nature de l'acte non accompli par Titus, par Bérénice et par Antiochus. Si Racine a voulu écrire une tragédie se terminant avec une séparation et non pas avec une mort, aux metteurs en scène de notre temps, semble dire Planchon, le devoir de respecter le déroulement de cette poésie dramatique, sans pour cela renoncer à l'autonomie de leur regard exégétique.

De ce point de vue, il n'apparaît pas paradoxal de trouver une affirmation de l'altérité du théâtre par rapport à la littérature dans les écrits de Planchon dans lesquels il revendique, cependant, la plus grande fidélité aux *πράγματα* de la pièce :

> Le théâtre, ce n'est pas la littérature, et, néanmoins, il faut un Verbe. Il est bien évident que les grands auteurs de théâtre ont aussi une langue ; ils relèvent bien de la littérature, de la Pensée, mais ce n'est pas tout à fait la Pensée, un traité de Philosophie, la Poésie, le Roman : c'est autre chose[185].

S'appuyer, comme le fait Planchon, sur la phénoménologie de Hegel[186] pour donner de la valeur académique à la méthode avec laquelle il produit sa « preuve » de la réalité scénique de *Bérénice*

---

fonds Planchon, *Bérénice*, « Dossier de presse création », 4-COL-112 (144,3). Article cité aussi par Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 244).

[183] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*

[184] Roger Planchon, *Colloque national Planchon*, *op. cit.*, p. 62.

[185] *Ibidem*, p. 62. Dort, de son côté, écrit : « C'est la représentation scénique de la pièce écrite qui fonde le théâtre et non l'inverse. » (Bernard Dort, « La vocation politique », *op. cit.*, p. 1017).

[186] « Hegel a dit (il faudrait retrouver cette citation […] parce qu'elle exprime quelque chose de fondamentale dans le théâtre). Il dit : « l'action extérieur (c'est-à-dire les faits), au lieu de s'accomplir comme un simple événement renferme les fins et les intentions de la volonté humaine » ». (*Ibidem*). En réalité, Hegel écrit : « Le but du drame consiste à

semble un moyen pour l'autodidacte Planchon de récupérer un usage libre des théories esthétiques les plus canoniques. C'est comme si Planchon était en train de défendre le processus de création de son œuvre scénique en montrant tout à la fois la possibilité de, lui aussi, utiliser des systèmes philosophiques pour justifier ses interprétations.

En réalité, son « retour à Aristote » il le définit un retour au conflit pur entre les personnages contre tout appareil démonstratif, ce dernier étant trop souvent confus avec la *praxis* brechtienne, selon Planchon[187]. La volonté de revenir à la source de ces conflits nous confirme que Planchon veut montrer à son public les causes et les conséquences que le nombre, pourtant défini par le *μῦθος*[188], des actions accomplies ou non par les personnages permet de dégager.

> Personnellement, je voudrais dire à un comédien : « Titus fait ceci, ceci et cela. » on verra ensuite, plus tard, bien plus tard, si Titus est amoureux. S'il faut dire le fond de ma pensée, je me moque de savoir si Titus est amoureux ou s'il ne l'est pas. Ce qui me passionne, ce qui me paraît passionnant dans la pièce de Racine, c'est de voir précisément Titus faire ceci et cela[189].

Bérénice est une tragédie dans laquelle l'intrigue est réduite à son degré zéro, la seule action de la fable étant le refus de Titus du mariage, pourtant déjà prêt, avec Bérénice. Cet état des choses rend peut-être plus simple à Planchon de décoder l'âme des protagonistes à travers le jeu et les corps des acteurs qui les incarnent, l'intériorité de trois âmes étant le seul moteur de la poésie racinienne. Ce constat nous permet de préciser, ainsi, la deuxième spécificité de l'opération scénique menée par Planchon sur Racine.

Nous venons de constater qu'il réfute les interprétations d'autres intellectuels grâce à son travail dramaturgique. D'autre part, cette opération se configure comme une revendication de l'autonomie de la scène via un travail d'incarnation des rôles par les acteurs. La centralité de l'interprétation de l'acteur pour la construction de la signification, certes toujours établie et gérée par Planchon, apparaît ici comme pleinement récupérée. De ce point de vue, l'*usage* de stars du cinéma tels Sami Frey et Francine Bergé peut être analysé comme le symptôme de la volonté de cet *auctor* de dépasser l'oubli de l'art de l'acteur qui, nous l'avons vu, a frappé les hommes de théâtre les plus influencés par Brecht en France[190]. Sans aucunement renoncer à ses droits et à ses devoirs,

---

représenter des actions et conditions humaines et actuelles, en faisant parler les personnes agissantes. » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, quatrième volume, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 225.

[187] « J'avais lu Brecht, pas Aristote. Je l'ai fait et je me suis aperçu qu'outre Hegel et Marx c'était la troisième personne avec qui j'étais pleinement d'accord. » (« Je suis devenue classique », entretien de Claude Sarraute avec Roger Planchon, *Le Monde*, 21 février 1964). Coupure de presse trouvée dans le fond Dort de la Théâtrothèque Gaston Baty, dossier « Planchon ».

[188] « [L]'histoire [*μῦθος*] est l'imitation de l'action – j'appelle en effet « histoire » l'agencement [*σύνθεσιν*] des actes accomplis […] » (Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chapitre VI, 1450a, p. 93).

[189] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*

[190] *cf. supra* II.2.5 Le metteur en scène comme *auteur du théâtre* et Marco Consolini, « Théâtre populaire, 1 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 23, printemps 1997, p. 113. À l'occasion de la reprise de *Bérénice* dans la saison 1969-1970,

Planchon confie à un jeune acteur ayant joué dans *Bande à part* de Godard, Sami Frey, le soin de faire voir au public le personnage que l'*auctor* a su retrouver et que toute la troupe doit construire sur scène. Cela étant dit, bien sûr que l'usage d'acteurs aussi connus est un gage d'attirer autour de cette réalisation plus de public et plus de critiques ; dans le même temps, cet *usage* de deux vedettes de cinéma montre que Planchon est assez mûr pour *soumettre* des acteurs aussi connus au travail dramaturgique dont il est le maître.

D'ailleurs, une analyse plus approfondie de cette œuvre révèle la subtilité du travail exégétique que Planchon propose via une mise en scène qui toujours refuse la communication au public de l'âme éternelle du drame à la faveur de la pleine récupération de sa vérité contextuelle. Par exemple, Planchon évoque à plusieurs reprise la scène 5 de l'acte IV come un tournant décisif pour comprendre les raisons profondes de cette « histoire d'une rupture ». Or, nous constatons que souvent la réplique de Bérénice « Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez ![191] » est lue comme une référence au refus de Louis XIV de l'une de ses favorites, Marie Mancini. Cette glose est celle mise en avant par le commentateur du texte qui a été retrouvé dans le fonds Planchon parmi les traces de la préparation de ce spectacle, Léon Lejealle[192].

C'est à partir de l'édition établie par ce spécialiste que le Théâtre de la Cité construit sa mise en scène ; une preuve en est la reproduction d'une page des *Mémoires apocryphes* de Marie Mancini dans le programme de salle de cette représentation[193]. La mauvaise conscience, narcissique et cruelle, de ces êtres sociaux doit faire transparaître l'attitude cynique de Louis XIV à l'encontre de l'une de ses favorites. Les décors et les costumes réalisés par Allio disent, on ne pourrait pas plus littéralement, le véritable miroir que Planchon impose au public entre l'époque où la pièce a été écrite, le comportement des protagonistes et notre jugement des actions, accomplies ou non, par ceux-ci.

---

lors de la longue permanence du Théâtre de Cité à Paris au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty, Planchon a probablement pu reprendre sa mise en scène et l'approfondir. À l'occasion de cette reprise, Bertrand Poirot-Delpech, un critique capable de jugement très sévères à l'encontre des expérimentations de cet *auctor* (dans ce même article, il définit la *Mise en pièces du Cid* et *L'Infâme* « des demi-échecs »), affirme que cette *Bérénice* est « la plus grande reprise classique depuis plusieurs saisons », mais surtout confirme que « Planchon a préféré obstinément la lecture du comédien, c'est-à-dire de quelqu'un qui fait confiance au seul texte, mais que sa nécessité de construire physiquement les personnages conduit à débusquer mieux que personne les faux-semblants, les faux-fuyants dont ce texte ne cesse de masquer les comportements et les sentiments véritables. » (Bertrand Poirot-Delpech, « *Bérénice* de Racine mise en scène par Roger Planchon », *Le Monde*, 8 avril 1970, conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Tournée à Paris 1969/1970 – Presse concernant les trois spectacles, 4-COL-112 (213). Article partiellement reproduit par Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit*., p. 249).

[191] Jean Racine, *Bérénice*¸ *op. cit.*, p. 89.

[192] *Ibidem*, note 2.

[193] Gérard Doscot publie en 1965 les *Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini*, Paris, Mercure de France, 1965. Le Théâtre de la Cité reproduit des pages des *Mémoires* de Mancini dans le supplément à *Cité-Panorama* numéro 6, juillet-septembre 1966, qui est la distribution du programme du spectacle aux abonnés de leur organe de presse.

Les costumes des personnages reproduisent la mode du XVII[e] siècle, l'identification entre ces personnages et le monde dans lequel et pour lequel l'œuvre a été écrite doit être total, Bérénice et Titus portent avec leurs costumes les signes de la royauté propre au siècle de l'absolutisme.

Croquis de René Allio des costumes de Bérénice et de Titus, BnF, ASP, fonds Planchon, « Conception du spectacle – costumes », 4-COL-112 (149,1).

Le public semble donc amené à reconnaître ces personnages suivant l'identification proposée par les acteurs, à immédiatement songer, en somme, à la signification des vers de Racine pour une cour et pour un Roi. Mais dans le même temps, ces costumes, tous conçus avec une couleur dominante blanche ou dans tous les cas très claire – au point que nous pouvons imaginer l'effet de reflet des projecteurs sur ces si riches vêtements – pourrait bien servir un conte de fées. La délicatesse des détails de chaque costume tout comme la hautaine dignité que les images[194] de cette création expriment nous suggèrent cela. Cette observation est toutefois en contraste avec la cruauté infantile des rapports que cette mise en scène veut faire émerger, alors que les croquis d'Allio expriment davantage la légèreté des comportements de Titus et de Bérénice.

En outre, la scénographie d'Allio est réalisée autour d'un espace cubique, c'est la reconstruction de l'une des salles du palais de Titus, derrière lequel il faut reconnaitre le « Roi soleil » au lieu d'un empereur romain[195]. À l'extrémité de droite du côté le plus court de ce plateau carré se trouve

[194] Michel Bataillon, *Un défi en province*, volume II, *op. cit.*, p. 247-248.

[195] Les éditions de cette pièce de la Comédie française, la dernière en date étant celle de 1962 avec André Falcon dans le rôle de Titus, ont tendance à représenter *Bérénice* comme une tragédie en costume romain. Le choix de Planchon et d'Allio semble donc un écart par rapport à une habitude consolidée (voire à une « tradition »). À remarquer aussi que dans le programme de salle du spectacle, le Théâtre de la Cité reproduit une page de l'ouvrage de Raymond Picard, *La Carrière de Racine* (Paris, Gallimard, 1961) dans laquelle l'auteur identifie la date précise de la première représentation de la pièce par Racine ainsi que la position de ce poète face à la Cour (*cf.* supplément à *Cité-Panorama* numéro 6, *op. cit.*, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « *Bérénice* – Documents de production », 4-COL-112 (149,2))

une aire de jeu légèrement surélevée occupée principalement par Titus, alors que l'autre angle de ce cube ouvert au public ressemble davantage à un couloir. Or, l'angle de ces deux côtés qui composent la scène est entièrement occupé par un grand miroir, parfaitement opposé au public. Toute action des personnages est ainsi doublée par ce miroir, le public voyant reflétés et multipliés les corps des acteurs. Le jeu de miroir que Planchon propose au spectateur est donc littéral, mais la réfraction de l'image des protagonistes est plutôt déformée au lieu d'être directe et linéaire, ne serait-ce que pour refléter la scène mais non pas la salle. En réalité, non seulement l'image de Titus est doublée, mais aussi le son de ses pas.

Dans un article paru dans le premier numéro de la revue *Travail théâtral*, Richard Demarcy propose une analyse du spectateur « face à la représentation théâtrale », s'appuyant aussi sur des mises en scène de Planchon, en particulier sur la reprise de *Bérénice*[196]. Dans cette analyse, ce qui nous importe c'est un détail qui est révélé par Demarcy ainsi que l'explication de celui-ci que Planchon publie dans le numéro suivant de cette même revue. À la fin de l'un des monologues de Titus, Planchon choisit d'amplifier le son des pas du protagoniste qui sort de scène pour rejoindre Bérénice. Demarcy interprète cette trouvaille comme la présence d'une « foule absente[197] », alors que Planchon précise que dans sa mise en scène existent cinq autres interventions sonores qui ne renvoient pourtant à aucune foule. Il donne ainsi son interprétation :

> Titus dans son monologue de l'acte IV se propose d'aller parler à Bérénice ; nous le voyons donc se diriger vers la porte où Bérénice a disparu ; mais nous le voyons au seuil de la porte s'arrêter ; alors son rythme de pas est repris par la bande sonore, et le personnage (arrêté) entend avec le spectateur son pas se poursuivre dans le palais, résonner sur les dalles, et ensuite il entend son bruit de bottes brusquement s'interrompre comme si son double sonore venait alors de prendre la décision de ne pas continuer plus loin. Cette utilisation de la bande sonore est subjective, mieux elle cherche à donner un repère ironique à la subjectivité qui s'étale devant nous[198].

Planchon nous confirme que c'est précisément une subjectivité, celle de Titus d'abord, qui guide cette mise en scène, le son de ses pas étant « l'équivalent de l'utilisation des miroirs[199] » et indiquant au public la préméditation de la décision qu'il prendra à l'encontre de Bérénice. En outre, ce commentaire sonore a pour Planchon aussi une fonction ironique, afin que « le spectateur [ne se perde] dans l'énorme baignoire narcissiste[200] » dans laquelle est en revanche empêtré le personnage.

---

[196] Richard Demarcy, « Le spectateur face à la représentation théâtrale », *Travail théâtral*, n° 1, octobre-décembre 1970, p. 49. Secrétaire du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers de 1968 à 1972, il sera l'auteur de l'ouvrage *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
[197] « Une lettre de Roger Planchon à Richard Demarcy », *Travail théâtral*, n° 2, janvier-mars 1971.
[198] *Ibidem*.
[199] *Ibidem*.
[200] *Ibidem*.

Nous ne savons pas si ces « signes [sonores] ironiques », comme les définit Planchon au moment de la reprise parisienne du spectacle, étaient présents déjà au moment de sa création. Nous constatons uniquement que cet *auctor* affirme que ces pas « ont une fonction de « distanciation ». Mais le vocabulaire brechtien a été aussi galvaudé que je n'ose plus l'employer[201]. » *Bérénice* de Planchon est, aussi, la mise à l'épreuve d'effets de distanciation brechtiens au-delà de leur usage idéologique. Cela est donc symptomatique de la démarche par laquelle l'autodidacte Planchon se libère de tout « maître », sans renoncer à exploiter toute ressource théâtrale pour défier n'importe quel commentaire critique préétabli.

La Tragique histoire du roi Richard III

> Dans *Richard III*, Planchon ne lit pas un jugement porté par Shakespeare sur ce monde d'intrigues et de meurtres, mais il y voit une sorte de grande fresque descriptive où il n'y a pas de différences fondamentales entre les êtres. D'où cette sorte d'uniformité dans les costumes, et même dans l'interprétation : Michel Auclair, interprète de Richard III, n'était pas porté sur un pavois, mais au contraire noyé dans un monde uniformément égal d'où il sortait peu à peu. Rien n'était joué d'avance. Cette action politique pour la prise du pouvoir était montrée d'une façon très réaliste[202].

La troisième œuvre shakespearienne de Planchon, créée au Festival d'Avignon le 24 juillet 1966, se présente comme une œuvre-monde[203]. Cinquante-neuf acteurs sont engagés dans cette création, pour laquelle Planchon affirme avoir pu confier chaque petit rôle à « des comédiens excellents[204] » et dont le titre complet est *La tragique histoire du roi Richard III avec le débarquement du comte Richmond et la bataille de Bosworth Fields*[205]. Planchon réduit à quatre heures les environ cinq heures que comporterait une mise en scène intégrale de *Richard III*. Cette « réduction », toutefois, est déjà une nouveauté pour les scènes françaises, qui, aux dires de Gilles Sandier, permet d'oublier le *Richard III* que Jean Anouilh vient d'adapter en 1964[206]. De cette œuvre scénique, nous ne suivrons que les traces indiquant la poursuite du travail de Roger

[201] *Ibidem*.
[202] Jacques Rosner, « Planchon et Shakespeare », in *Colloque national Planchon*, *op. cit.*, p. 12.
[203] Un document trouvé parmi les notes de mise en scène de Roger Planchon, une lettre de Jean Vilar à Gilbert et à Planchon nous raconte les difficultés d'ordre productifs pour réaliser cette édition du festival d'Avignon, pour laquelle Vilar choisit de partager la responsabilité de la direction avec Roger Planchon et Maurice Béjart. Nous reproduisons ce document dans les Annexes car il pourrait être utile pour d'autres recherches.
[204] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 252.
[205] Il compose, en outre, la distribution de cette œuvre en intégrant des acteurs n'ayant jamais joué avec d'autres membres du Théâtre de la Cité, comme Francine Bergé, *cf. ibidem*, p. 251.
[206] « Voilà ainsi lavée l'offense piteuse qu'Anouilh l'an dernier [*sic*] avait faite à Shakespeare par la version boulevardière et sordide qu'il nous avait livrée de l'œuvre. » (Gilles Sandier, « Vilar et Planchon ont ressuscité Avignon », *Arts*, 10 août 1966. Conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « *Richard III* – Avignon, presse », 4-COL-112 (132,2)). En réalité, Jean Anouilh adapte et met en scène *Richard III* avec Roland Piétri le 9 octobre 1964, au Théâtre Montparnasse.

Planchon avec ses acteurs, suivant la piste que Rosner propose en 1968, sans pour autant oublier le travail de la scénographe Claude Lemaire.

« [O]n ne commence pas une pièce en étant innocent, ce n'est pas vrai, et ce que je dénonce, c'est précisément les [gens ?] qui se croient innocents. Moi, je ne dis pas que je suis innocent, j'ai simplement dit comment éviter d'être coupable, trop coupable. […][207]. » Cette réponse de Planchon à une remarque du public ayant assisté à sa conférence universitaire de 1965 montre l'intuition qu'il suit pour analyser l'ascension au trône d'Angleterre du fils du troisième duc de York. Cette ascension, Planchon la montre « résistible » – du moins c'est ce qui ressort des déclarations de Rosner, de Planchon ou des documents de production du spectacle[208]. Richard duc de Gloucester, dernier Roi de la dynastie des Plantagenêts, n'est plus « le Mal, celui qui est envoyé par Dieu pour punir l'Angleterre[209] » mais un animal politique parmi d'autres. Dans les pièges du conflit entre des groupes de pouvoir que Shakespeare tisse, le Théâtre de la Cité reconstruit les complots que la femme du Roi défunt, la reine Elisabeth, ou le noble Hastings mènent à la faveur respectivement de leur famille ou de l'ancienne noblesse. C'est la voie que Planchon choisit pour ne pas être « coupable » ni envers la machination victorieuse de Richard, ni envers celles, inefficaces, des autres nobles.

L'intelligence de Richard mise au centre du spectacle et sa difformité physique réduite comme l'un des traits caractéristiques de ce personnage[210], l'œuvre de Shakespeare peut révéler la réalité d'un monde en pleine guerre civile à travers une étude de l'âme des femmes et des hommes qui luttent pour le pouvoir. Jan Kott écrit que

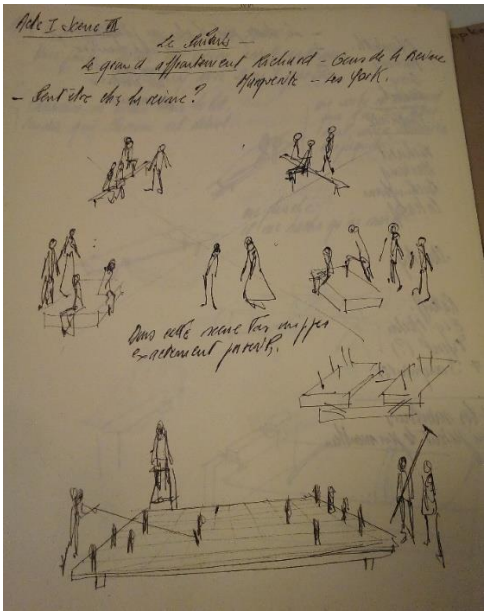
> Shakespeare n'a vu ni la mer, ni la bataille, ni la montagne ; il ne connaissait ni l'histoire, ni la géographie, ni la philosophie. Mais il savait qu'au Grand Conseil, après les paroles de Richard, le noble Lord Hastings prendrait le premier la parole et prononcerait contre lui-même un arrêt de mort[211].

Cette lecture de la scène 4 de l'Acte III de *Richard III* peut expliquer pourquoi, en 1967, Planchon confie à Jo Vareille qu'il « n'y a que Shakespeare qui ait su montrer comment se déroule un conseil des ministres en temps de crise[212] ». Cette crise est la guerre civile, et Planchon charge

[207] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*
[208] En réalité, les seuls documents de production présents dans le fonds Planchon pour ce *Richard III* sont relatifs à la reprise de ce spectacle présentée à Villeurbanne du 21 février au 19 mars 1967. Cette reprise est, sans doute, un approfondissement de la version établie une première fois à Avignon, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Richard III* reprise. Documents de production », 4-COL112 (132,4).
[209] Jacques Rosner, « Planchon et Shakespeare », in *Colloque national Planchon*, *op. cit.*, p. 12.
[210] « Avec Michel Auclair, [Planchon] a gommé le trait jusqu'à l'épure – la claudication n'est plus qu'esquissée et cela suffit […]. » (Michel Bataillon, *Un défi en province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 256).
[211] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, *op. cit.*, p. 38-39.
[212] Propos cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 258.

la scénographe Claude Lemaire de réaliser une scénographie parsemée de machines de guerre placées devant une toile de fond composée par la façade du Petit Palais d'Avignon.

Dans les notes manuscrites de Planchon, nous trouvons les croquis du metteur en scène qui préfigurent déjà la scénographie de ce spectacle, ainsi que la forme des machineries guerrières, autant réalistes que fantasques, que Lemaire doit réaliser[213]. Ces machines semblent littéralement ponctuer le montage du spectacle tout en caractérisant chaque scène. Dans ses notes manuscrites, Planchon dessine aussi la séquence précise de chaque action de chaque comédien pour quelques-unes des scènes du spectacle.



Extrait de l'un des croquis tirés des notes de mise en scène manuscrites de Roger Planchon. Document conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Richard III. Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1183).

« Nous verrons, devenu drame, un chapitre du *Prince* de Machiavel, la scène du coup d'État. Mais cette scène est jouée par des hommes tremblants, et c'est en cela que réside la supériorité de Shakespeare[214]. » Planchon, de son côté, fait trembler aussi Richard[215], voici la spécificité de cette œuvre du Théâtre de la Cité. Tout comme Laurence Olivier, Auclair donne vie à un Richard qui n'est pas affecté par un mal extérieur révélateur des abîmes de son âme noir ; mais à la différence du grand acteur anglais dans le film qu'il signe en 1955, l'acteur de Planchon ne restitue pas un

[213] En 1964, Lemaire est « découverte » par Jean-Marie Serreau pour la création de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, avant de devenir une collaboratrice d'Antoine Vitez.
[214] *Ibidem*, p. 34.
[215] Se référant à la deuxième version de cette œuvre scénique, Jean-Jacques Lerrant affirme que le personnage créé par le Théâtre de la Cité n'est « [p]as une créature crachée par les enfers mais un homme haletant entre le cynisme et la peur, qui n'est peut-être qu'un pauvre homme. Michel Auclair fait sentir tout cela. » (« Un spectacle d'une cruauté fascinante », *Le Progrès*, 25 février 1967, coupure de presse conservée in BnF, ASP, fonds Planchon 4-COL-112(132,5)). Un cliché pris par René Basset, photographe qui a suivi à la fois la préparation et la représentation de la version avignonnaise de ce *Richard III*, montre très clairement la peur de ce personnage, *cf.* BnF, ASP, fonds photographique, « *Richard III* – photographies de René Basset », 4-PHO-40 (41).

Richard séduisant. Ou bien, la séduction de ce personnage est un trait qui se révèle au public peu à peu, comme son intelligence, et les deux demeurent tout de même des caractéristiques d'un personnage qui tremble.

Ce Richard sait, mieux que tout autre personnage masculin de cette fable, que « seules existent la situation du roi et le système. Situation qui ne comporte pas de choix[216] ». D'ailleurs, les quelques clichés de la prestation d'Auclair qui doit convaincre Lady Anne (Francine Bergé) de son amour semblent le montrer tremblant face à son désir[217], bien plus que faussement passionné comme l'était Olivier dans son film.

La scène de la séduction de la veuve de l'homme que Richard vient de tuer est parmi les plus époustouflantes et les plus mystérieuses scènes de théâtre jamais écrites. Aucune interprétation ne pourra jamais révéler entièrement son secret. Planchon est lui-même l'adaptateur de ce texte qui perd tout accent lyrique et toute subdivision à la fois en actes ou en tableaux pour restituer l'enchainement des situations. La première version du texte de cette œuvre scénique montre la nature du travail de Planchon. Si le célèbre monologue d'ouverture de *Richard III* est privé de tout accent lyrique, si la confrontation entre Richard et Lady Anne commence avec la rude autorité de Richard qui bloque le cortège funèbre du prince Édouard, le monologue au cours duquel Richard explique sa psychologie (il est fils d'un père tué au cours de ces guerres civiles) semble écrit pour que ces mots soient prononcés sans que l'acteur ne puisse forcer le ton, l'obligeant à rester pudique quant à ses sentiments[218]. Les planches contact des photographies de cette séquence scénique[219], de leur côté, permettent de suivre approximativement d'abord la rage de Richard/Auclair contre le hallebardier qui lui barre la route, puis le tremblement avec lequel il manipule Lady Anne/Bergé, lui faisant comprendre qu'elle-même est l'« agent qui causa les morts prématurées d'Henry et d'Édouard[220] », alors qu'il n'est que l'« exécuteur ». Enfin, lorsqu'il tend l'épée à la veuve d'Édouard, Auclair est agenouillé, calme, il attend la mort et ne regarde pas dans les yeux Lady Anne, il se soumet à elle[221].

---

[216] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, *op. cit.*, p. 29.
[217] *Cf.* également les images publiées par Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 257.
[218] « Jamais je n'ai sollicité un ami, ni un ennemi, jamais ma langue n'a pu apprendre une flatterie ou une douceur, mais aujourd'hui que ta beauté est le prix auquel j'aspire, mon cœur fier presse ma langue et supplie. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « *Richard III* – Texte 1ère version », texte dactylographié, 4-COL-112 (132,1), p. 12). *Cf.* la version, poétique et rythmique, que Jean-Michel Déprats restitue de cette scène, William Shakespeare, *Richard III*, Acte I, scène 2, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1995, p. 22-37.
[219] BnF, ASP, fonds photographique, « *Richard III* – photographies de René Basset », *op. cit.*
[220] *Ibidem*, p. 10.
[221] BnF, ASP, fonds photographique, « *Richard III* – photographies de René Basset », 4-PHO-40 (40) et (41). Les vingt-cinq « planches-contacts » de cette série de clichés permettent aussi de suivre la silencieuse progression de cette séquence scénique.

Auclair semble faire ressentir à sa partenaire Francine Bergé le tremblement de son désir et sa profonde – non pas perverse en ce contexte – détermination. Planchon-adaptateur mise plutôt sur l'étonnement de Richard pour son exploit, pour cette conquête impossible qu'il accomplit malgré sa difformité[222]. En nous tenant à une analyse des seuls clichés de ce spectacle que nous pouvons consulter, il se peut qu'au cours de cette scène, la Lady Anne du Théâtre de la Cité, de son côté, comprenne, peu à peu mais inexorablement, que la situation dans laquelle elle se trouve « ne comporte pas de choix[223] ». Ce n'est pas un hasard, alors, si ce dialogue a lieu à côté d'un échafaud, d'une de ces machines guerrières qui disent la banalisation du crime dans un monde en guerre.

Or, la différence entre la vision de l'histoire qui, dit Kott, convient le plus à Shakespeare, et celle de Planchon, c'est que cette dernière est profondément matérialiste. Pour cet *auctor*, l'histoire n'est certes pas une course linéaire et rationnelle, toujours clairement compréhensible, mais les hommes peuvent, tout de même, l'analyser, ou bien doivent tenter de le faire. Planchon fait preuve de savoir quel est le « prix de l'histoire, le prix du progrès[224] ». Kott, en revanche, a sans doute raison d'affirmer que les personnages de Shakespeare, en particulier dans ses *Historical plays,* ne sont que des « taupes tragiques » condamnées à fouiller la terre sans atteindre aucun but ; mais ces « taupes » ont, de surcroît, la malheureuse conscience « que la terre, le ciel, les étoiles[225] » n'ont pas été faits pour elles. Pour Planchon, en revanche, la beauté du théâtre semble résider dans la possibilité, sans cesse renouvelée, de comprendre les hommes dans l'histoire, ou dans celui que Kott appelle le « Grand Mécanisme ». Cela implique, parfois, d'interrompre tout jugement sur la signification de l'histoire et de constamment, mais secrètement, se demander si l'histoire a une quelconque signification, sans pour autant renoncer à suivre le chemin accompli par la « taupe » prise dans une tragédie plus grande qu'elle.

Bref, pour Planchon *Richard III* n'est jamais tout à fait « notre contemporain ». Certes, avec Kott il sait que « Shakespeare ne dramatise pas seulement l'histoire. Shakespeare dramatise la psychologie ; il la sert en grandes tranches dans lesquelles nous nous retrouvons[226] ». Toutefois,

[222] « Quoi ! moi qui tua son mari et son père, la prendre ainsi au plus fort de sa haine, les malédictions à la bouche, les larmes dans les yeux, devant le témoin sanglant de ma haine et la gagner cependant ? C'est le monde offert pour rien. […] Je gage mon duché que contre un dénier que tout ce temps j'ai fait erreur sur ma personne. Sur ma vie elle a trouvé en moi une merveille d'homme. Je veux acheter un miroir, entretenir deux douzaines de tailleurs et pour parer mon corps, étudier la mode. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « *Richard III* – Texte 1ère version », *op. cit.*, p. 14-15).

[223] « [Richard et Lady Anne] sont seuls en scène. Ils sont seuls dans un monde de meurtres, de violences, d'oppression et d'atrocités. » (Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain, op. cit.*, p. 56). Les clichés de René Basset ne permettent pas de formuler beaucoup d'hypothèses quant à la conduite de Lady Anne/Francine Bergé. Ces images nous disent seulement la dignité de ce personnage, que l'actrice traduit avec une posture hautaine face à Richard, quoique ses mains et ses yeux pourraient bien restituer au public son plus que profond trouble.

[224] *Ibidem*, p. 49.

[225] *Ibidem*, p. 50.

[226] *Ibidem*, p. 30.

son *Richard III* montrerait, une fois de plus, que ce sont les lunettes des modernes qui, seules, peuvent éclairer les intimités des hommes et des femmes d'un autre temps. Cette enquête ne porte donc pas sur un individu en situation mais sur des intimités condamnées à jouer leur jeu, jusqu'au bout, dans un contexte qu'elles savent immodifiable.

Ainsi, le travail que Planchon demande à ses acteurs, en particulier à Michel Auclair, apparaît comme l'un des plus minutieux : il veut montrer toute la « résistibilité » du complot de Richard mais en même temps faire comprendre au public pourquoi le génie de ce personnage rend cette prise de pouvoir inévitable pour les autres personnages. La tragédie de l'histoire réside, encore une fois, dans la prise de conscience du public de la tragédie des protagonistes, dans l'analyse de leur *aveugle* « culpabilité ». Mais à la différence des personnages d'*Henry IV*, le Richard incarné par Auclair doit faire sentir la descente dans une suite « inévitable » de crimes et entraîner avec lui un public qui reconnaît, dans la peur du personnage, la source de sa violence. Car ce *Richard III* n'a pas pour toile de fond notre époque, ni le « héros » n'est « notre contemporain ». Il s'agit d'une histoire vécue par des hommes de notre temps, avec notre psychologie, pourtant emprisonnés dans un monde dont ils ne connaissent plus vraiment les règles mais dont nous connaissons encore la violence. C'est pourquoi Gilles Sandier peut écrire que « la performance de cette mise en scène est de trouver une dimension onirique par les moyens de l'intelligence la plus implacablement analytique[227] ».

En 1965, Planchon a affirmé que « l'art du comédien est cette espèce de combat, combat contre le silence, un silence qu'il faut déchirer avec une phrase qui surgit[228] ». Cette déclaration préliminaire à la préparation d'œuvres telles *Bérénice* et *Richard III* semble permettre d'énucléer les lignes de forces que Planchon veut expérimenter avec ces deux œuvres. Sans jamais renoncer à un travail de profonde lecture *profanatoire* de la fable, acteurs et actrices sont placées au centre du processus de création de ces deux œuvres scéniques[229]. Non pas, certes, que le travail avec la toute première troupe du Théâtre de la Cité dès 1957 ait coïncidé avec une diminution du rôle de l'acteur. L'éloignement de l'hypothèque de tout dogmatisme semble néanmoins ouvrir à Planchon la voie pour combattre le « silence » des personnages des œuvres *qu'il crée*, exploitant la liberté créative des comédiens *qu'il met en scène*.

[227] Gilles Sandier, « Vilar et Planchon ont ressuscité Avignon », *op. cit.*
[228] BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Œuvre, l'exégèse et la mise en scène », *op. cit.*
[229] Nous sommes ainsi tentés d'émettre l'hypothèse que Planchon serait en train de développer, certes en une modalité refusant tout « dogmatisme », des pistes de recherche sur l'art de l'acteur telles que Brecht les avait imaginé au début de l'année 1941 et peut-être partiellement mise en pratique dès la naissance du Berliner Ensemble, *cf* Bertolt Brecht, « Sur l'historicisation » et « La singularité du personnage », in *Écrits sur le théâtre*, édition dirigée par Jean-Marie Valentin Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 936-938.

> Tout théâtre en son temps est, en soi, « nouveau », pourquoi, donc, employer une formule telle que « Nouveau Théâtre » ? Le problème, ramené à une dimension typographique, réside dans l'usage des majuscules : écrire Nouveau Théâtre, c'est un moyen pour faire allusion à un phénomène culturel et non pas génériquement à une « nouveauté ». Lorsque, au cours des années soixante, cette formule commença à être employée, elle eut pour but de remarquer une différence profonde, insurmontable, non seulement avec le théâtre présent mais avec tout théâtre conçu comme un art de la représentation[230].

L'émergence au cours des années 1960 de *praxis* théâtrales proposant des « Nouveaux[231] » processus de création et de réception de l'œuvre scénique est un phénomène complexe et difficilement catégorisable. Dans le contexte italien, une nouvelle génération d'artistes marquée par Jerzy Grotowski, le Living Theatre, le Bread and Puppet Theatre ou, plus tard, par Richard Foreman et Robert Wilson proposent une nouvelle modalité de relation entre œuvre dramatique et œuvre scénique. Cette nouvelle génération est soutenue par les recherches de théoriciens et historiens du théâtre italiens[232], à leur tour influencés par les théories de critiques internationaux[233]. C'est le brassage de nouvelles recherches théoriques et formelles qui permet l'émergence du

[230] « Ogni teatro nella sua epoca è, a suo modo, « nuovo », allora che senso ha usare un'espressione come Nuovo Teatro ? La questione, se vogliamo ricondurla a una dimensione tipografica, è nell'uso delle maiuscole : scrivere Nuovo Teatro appare un modo per alludere a un fenomeno culturale e non genericamente a un fattore di novità. Quando, negli anni Sessanta, il termine entrò in gioco fu per rimarcare una differenza profonda, incolmabile, non solo con il teatro coevo ma con il teatro concepito come arte della rappresentazione. » (Lorenzo Mango, « La rivoluzione del Nuovo Teatro », in *Il Novecento del teatro. Una storia*, Rome, Carocci éditeur, 2019, p. 199).

[231] La différence de la formule reprise et employée par Mango par rapport au « nouveau théâtre », dont nous avons parlé dans la première partie (*cf. supra* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud) doit, littéralement, *sauter aux yeux* grâce à cette différence graphique.

[232] Mentionnons à nouveau les contributions de Maurizio Grande et Giuseppe Bartolucci *Cf. supra* II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une praxis en gestation – *Brecht et la découverte de l'écriture scénique*. Giuseppe Bartolucci, en particulier, engage le premier un travail de théorisation et d'historicisation cohérent de l'émergence de ces nouvelles formes théâtrales au tournant des années 1960 et 1970. Il étudie en effet l'évolution historique de la « matérialité scénique » à partir de la naissance et de l'évolution de la mise en scène moderne jusqu'à la rupture produite par Jerzy Grotowski et le Living Theatre, *cf.* Giuseppe Bartolucci, « La « materialità » della scrittura scenica », *Nuovi argomenti*, n° 13, janvier-mars 1969, p. 190-213. S'il analyse la nouveauté radicale de l'« écriture scénique » de ces nouveaux groupes, il faut également souligner sa constante confrontation avec les analyses de Bernard Dort ainsi qu'avec la production théâtrale française des années 1950 et 1960.

[233] Mango fait, par exemple, souvent référence à l'ouvrage de Stefan Brecht, publié uniquement en italien, *Nuovo Teatro americano 1969-1973*, Rome, Bulzoni éditeur, 1974. Le travail scénique et théorique de Richard Schechner, en outre, est sans doute l'une des références incontournables pour les artistes qui, en Europe, aujourd'hui aussi bien qu'au cours des années 1970, sont ou ont été influencés par les *performance studies* et la *performance art*, *cf.* Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008. La signification même du lexème *performance* mérite d'être questionnée, en raison du glissement linguistique que ce mot subit lorsqu'il est employé dans des langues néolatines, sans oublier son lien avec le vocabulaire des arts figuratifs. Parmi les nombreuses publications autour de ce vaste thème, indiquons du moins les articles de Josette Feral, « De la performance à la performativité », *Communications.* Dossier *Performance - Le corps exposé*, numéro 92, 2013, p. 205-218 et de Jean-Marie Pradier, « De la *performance theory* aux *performance studies* », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 287-300.

syntagme *Nuovo Teatro*/« Nouveau Théâtre », catégorie dans lesquelles une nouvelle génération d'artistes commence à se reconnaître[234].

Force est de constater, toutefois, que la diffusion d'une forme théâtrale qui voudrait remettre en question le statut du théâtre en tant qu'art de la représentation ne produit pas l'émergence d'une « Nouvelle » convention scénique qui en supplante, *in toto*, une autre. À l'égard de cette évolution, Bernard Dort a parlé d'une « révolution einsteinienne » qui aurait dépassé la « révolution copernicienne » produite par l'avènement de la mise en scène moderne[235]. Pour ce qui concerne le périmètre d'investigation de notre enquête, il est maintenant important d'interroger la réaction de Roger Planchon à l'avènement de formes scéniques qui se proposent d'être « Nouvelles ».

Dans *La Représentation émancipée*, Dort met d'abord en lumière le « point faible du système[236] » introduit avec la diffusion de la *praxis* épique de Brecht, que nous avons déjà évoqué plus haut, à savoir l'oubli de « la part du comédien dans la représentation[237] ». Ensuite, Dort semble refuser la perspective d'un « Nouveau Théâtre » distingué d'un théâtre conçu comme art de la re-présentation[238]. Par conséquent, il repère la « rupture » qui se produit dans le « système »

---

[234] En 1967, l'organisation d'un « Convegno per un Nuovo Teatro » dans la ville d'Ivrée se propose de réunir artistes et chercheurs afin de configurer « un véritable laboratoire culturel : non pas l'union de différentes individualités mais un système construisant un discours organique sur le « nouveau ». » (« […] vero e proprio laboratorio culturale : non la somma di figure diverse ma un sistema che costruisce un discorso organico sul « nuovo ». » (Lorenzo Mango, « Italia : il Nuovo Teatro come laboratorio culturale », in *Il Novecento del teatro. Una storia, op. cit.*, p. 241). Un volume paru récemment, et déjà cité dans la partie précédente, parcourt à la fois la spécificité de cet événement italien dans le contexte du théâtre international et son influence sur des générations d'artistes contemporains (Pippo Del Bono, Romeo Castellucci, le groupe Anagoor, parmi d'autres noms), *cf.* Clemente Tafuri e David Beronio (dir.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Gêne, éditeur AkropolisLibri, 2018.

[235] « La scène, aujourd'hui, ne souffre plus de forme dominante. Elle ne propose plus de modèle fixe. Elle n'est plus une mais multiple. Ce n'est pas seulement une affaire d'architecture ou de scénographie […] C'est aussi une affaire de public : il n'est pas indifférent de viser tantôt quelques dizaines d'amateurs, plus ou moins courant, tantôt des centaines ou des milliers de gens, qui ne connaissent le théâtre que par la télévision. C'est encore un choix de milieu social : on ne fait pas le même spectacle à l'intention de marginaux suburbains, de jeunes paysans ou d'intellectuels d'une grande métropole… Bref, le théâtre n'a pas seulement changé de centre de gravité et troqué le texte pour la scène : il n'a plus de centre. Ou, plutôt, il en a plusieurs, différents, selon ses modes d'exercice. […] La révolution copernicienne du début du siècle s'est muée en une révolution einsteinienne. Le renversement de la primauté entre le texte et la scène s'est transformé en une relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale les uns par rapport aux autres. On en vient à renoncer à l'idée d'une unité organique, fixée à priori, voire d'une essence du fait théâtral (la mystérieuse théâtralité), et à concevoir plutôt celui-ci sous les espèces d'une polyphonie signifiante, tournée vers le spectateur. » (Bernard Dort, « Le texte et la scène. Pour une nouvelle alliance », in *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L. éditions, [1984] 1995, pp. 269-270).

[236] Bernard Dort, *La Représentation Emancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Les temps du théâtre », 1988, p. 135.

[237] *Ibidem*.

[238] « Le texte est, par définition, durable, il s'offre à la relecture et à la répétition, il *raconte* ; la scène, elle, est éphémère, elle reproduit mais ne répète jamais de façon identique, elle *représente*. L'union du texte et de la scène qui est la visée même du théâtre va, donc, en quelque sorte, contre nature. » (Bernard Dort, *La Représentation Emancipée*, *op. cit.*, p. 173). Si la profondeur analytique de Dort va jusqu'à examiner l'« innaturelle » union de texte et de la scène (dont déjà Hegel avait parlé), sa synthèse fait entrevoir mais ne met pas assez en évidence que ce *paradoxe* du théâtre est le résultat d'une longue histoire. L'analyse des théoriciens italiens semble en revanche déplacer le point d'observation ne considérant pas le théâtre comme ayant ontologiquement un statut *représentatif*, ce dernier étant plutôt le résultat de l'histoire du théâtre occidental à l'âge contemporain après la rupture avec le théâtre d'un âge moderne et avec les codes de la dramaturgie classique et baroque. Le terme « représentation » est en effet, pour ces théoriciens, liés à la re-

prioritairement autour de la (re)prise du pouvoir de l'acteur au sein de la création théâtrale[239]. En étudiant attentivement le contexte français, Dort songe, à juste titre, aux toutes premières créations collectives du « groupe de comédiens » réuni autour de la « Société coopérative de production » Théâtre du Soleil[240]. Pour ce qui concerne Roger Planchon, l'analyse de ses premières mises en scène dans son « nouveau CDN » met en valeur une précoce, et certes singulière, anticipation de cette reconsidération de la centralité de l'acteur. Reconsidération pourtant soutenue par une réévaluation d'Aristote ou de Hegel qui, nous l'avons vu, lui permet de garder un équilibre entre sa rigoureuse autonomie interprétative et la liberté de recherche offerte à *ses* comédiennes et à *ses* comédiens.

Soudainement, les *praxis* de Grotowski et du Living, ainsi que leurs réceptions par une partie du contexte productif français, semblent s'ériger précisément contre cet équilibre délicat entre liberté exégétique et rigueur analytique. Ces artistes qui proviennent de contextes lointains par rapport à l'Europe centrale, jusque-là centre de la production théâtrale mondiale, font également resurgir le « fantôme » d'Artaud via une réévaluation de l'opérativité de sa pensée théâtrale[241]. Dans la première partie, nous avons déjà mis en relief la spécificité de la réception d'Artaud par Roger Planchon et indiqué à quel point sa « seconde vie[242] », pour Dort uniquement source

présentation d'une œuvre préalable plutôt qu'à la notion de représentation telle qu'elle est couramment employée dans les disciplines historiques, sociologiques ou anthropologiques, à laquelle Dort semble en revanche se référer. La naissance de formes scéniques rejetant le statut *représentatif*-ontologique du théâtre est donc étudié dans le cadre du changement culturel et sociétal global de la fin des années 1960. Pascal Ory se penche lui aussi sur l'avènement de ces nouvelles formes dans un contexte historique et sociétal de profonds changements à partir de la présentation française de *Paradise now* par le Living Theatre en 1968, qu'il étudie pourtant dans une perspective d'Histoire culturelle et non d'Histoire du théâtre, *cf.* Pascal Ory, *L'entre-deux-mai. La crise d'où nous venons 1968-1981*, Paris, Alma éditeur, 2018 pour étudier les profonds changements vécus par la société française entre mai 1968 et mai 1981.

[239] « La redécouverte d'Artaud, la présence du Living et l'enseignement de Grotowski provoquèrent [cette rupture]. L'acteur se sentit concerné – interrogé, provoqué. » (*Ibidem*, p. 135).

[240] *Ibidem*, p. 136.

[241] Cela non seulement au service d'une plus grande liberté pour comédiennes et comédiens à l'intérieur du processus de création, mais, justement, afin de remettre en question les présupposés d'un théâtre s'étant éloigné de sa spécificité la plus profonde en raison de sa promiscuité avec le cinéma, avec la télévision ainsi qu'avec les instituions d'une société que cette génération rejette. Sur la revue *Nuovi Argomenti*, Daniele Morante traduit un texte de Saul Gottlieb, auteur de *The Living Theatre in Europe*, Amsterdam, Magic centre rotex, 1966 et d'un projet éditorial intitulé Radical Theatre Repertory 1968-1969, qui retrace la « biographie » de Judith Malina, de Jullian Beck et de leur troupe en « exil » des États-Unis vers l'Europe mais qui résume aussi l'« usage » d'Artaud par cette troupe, *cf.* Saul Gottlieb, « Segnali tra le fiamme. Il Living Theatre in Europa », *Nuovi Argomenti*, janvier-mars 1967, p. 132-166.

[242] Lorenzo Mango, « Gli anni Sessanta e la seconda vita di Artaud », in *Il Novecento del teatro. Una storia*, Rome, Carocci éditeur, 2019, p. 197-198. *Cf.* en particulier la citation et le commentaire de cet auteur aux pages du Journal de Judith Malina dans lesquelles elle décrit sa toute première découverte d'Artaud le 24 juillet 1958.

d'émancipation pour les comédiens[243], agace cet *auctor*[244]. Nous pouvons évaluer les premières réactions de Planchon aux recherches de Grotowski et du Living grâce à un entretien du directeur du Théâtre de la Cité mené par Copfermann[245] et à un article jamais paru dont Planchon lui-même est l'auteur[246].

Le premier entretien impose de se demander, au préalable, quand Planchon a pu découvrir le travail de Grotowski et du Living. Dans sa « Conversation » avec Copfermann, Planchon évoque, du premier, les créations du *Prince Constant*[247] et du *Docteur Faustus*[248]. En ce qui concerne le Living, il commente l'œuvre *The Brig*[249] et évoque aussi *Frankenstein*[250]. La présence de Grotowski au cours du Festival Mondial du théâtre universitaire de Nancy dès 1964 est également à rappeler car dans ce cadre, le metteur en scène du Théâtre des 13 Rangs expose son travail de « laboratoire » à des amateurs et à des professionnels du théâtre français et étrangers[251].

Or, l'importance que Planchon lui-même donne au *Prince Constant* et à *The Brig* nous permet de ne prendre en compte que sa réception de ces deux œuvres. D'ailleurs, Mango synthétise la spécificité et la centralité de l'œuvre que Grotowski construit à partir d'un processus de création accompli avec l'acteur Ryszard Cieślak :

---

[243] « Artaud qui, au lieu de métier ou d'artisanat, voire d'art, parlait de « science », fit rêver [l'acteur de la fin des années 1960] d'un théâtre qui soit un « acte définitif », presque « irrépétible », qu'il serait seul à pouvoir accomplir en s'y consumant lui-même. Du Living, il retint le primat du corps et la volonté de faire de soi-même ou du groupe, de la communauté des comédiens, l'objet de la représentation, jusqu'à confondre totalement la vie et le théâtre. Enfin, Grotowski, qui définissait le théâtre comme « ce qui se passe entre spectateur et acteur », lui donna l'espoir d'accéder, par une rigoureuse discipline, à la dignité d'« acteur saint » – soit de connaître une expérience mystique à travers une physique du corps. À se voir traité comme un savant, un possédé et un saint à la fois, alors qu'on l'avait persuadé de n'être plus qu'un interprète… l'acteur se réveilla. » (Bernard Dort, *La Représentation Emancipée*, *op. cit.*, p. 135).

[244] *Cf. supra* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud et l'entretien de Roger Planchon paru dans la revue *Elle*, n° 1637, mai 1977, p. 30-45.

[245] L'entretien est mené per Copfermann, préparé à cheval entre la fin de l'année 1966 et le début de l'année 1967 et publié sur *Cité-Panorama* sous le titre « Conversation avec Roger Planchon », n° 10, décembre 1966-janvier et février 1967. Dans son introduction à la recherche théorique et artistique de Grotowski et des membres de sa troupe, bientôt de son « laboratoire » d'Opole, Raymonde Temkine indique cet article comme l'une de premières sources à commenter pour étudier la réception de Grotowski en France à côté des articles de Copfermann, de Renée Saurel ou d'Hubert Gignoux en réaction à ce « Nouveau Théâtre », *cf.* Raymonde Temkine, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968, p. 2-33 et p. 246-247.

[246] Cet article de Planchon, sans doute jamais publié, est consultable dans un format en « prépublication », accompagné de corrections typographiques manuscrites indiquant le nom de Roger Planchon en fin de texte dans le fonds Dort de la théâtrothèque Gaston Baty. Ce document est intitulé « Descriptions et remarques diverses sur des nouvelles écritures scéniques ». Nous présentons l'intégralité de cet article, dans sa version originaire, dans les Annexes de la thèse.

[247] La première présentation du *Prince Constant* sur les scènes françaises a lieu le 21 juin 1966 au Théâtre de l'Odéon dans le cadre du Théâtre des Nations.

[248] Grotowski crée avec le Théâtre des 13 rangs d'Opole sa *Tragique histoire du Docteur Faustus* au-delà de Marlowe (bien plutôt que *d'après* l'auteur élisabéthain) en 1963. De cette œuvre scénique, il est moins aisé pour nous d'indiquer la toute première création française et, par conséquent, d'émettre une hypothèse au sujet d'une possible première assistance de Planchon à cette création.

[249] Première présentation française le 27 juin 1966, toujours au cours de la XX^{e} édition du Théâtre des Nations et au Théâtre de l'Odéon,

[250] Œuvre présentée en France le 29 juillet 1966 au Festival de Cassis.

[251] Raymonde Temkine, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 21 et *cf.* Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale 1963-1983*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017, p. 35-42.

> Le spectacle de ces années [la deuxième moitié des années 1960] est *Le Prince Constant*. À partir de ce texte, Grotowski extrait un parcours sacrificiel dans lequel la victime n'est plus le chrétien qui se sacrifie pour sa foi mais le membre d'une communauté (un groupe d'acteurs habillés d'une cape noire) qui ne se plie pas aux normes communes et pour cela, il est à la fois idolâtré et tué, métaphore christologique médiée par un texte très cher à Grotowski et qui sera source d'inspiration pour *Apocalypsis cum figuris* : *Le Grand Inquisiteur* de Dostoïevski[252].

Cette œuvre scénique[253] présente en effet la performance d'un acteur-martyr (Cieślak) et d'acteurs-officiants qui transfigurent, avec le texte de Calderon de la Barca transformé en une partition, le calvaire du Christ pour offrir à tout spectateur la possibilité de partager un *rite* immanent au lieu d'une conventionnelle séance de spectacle. Le travail avec Cieślak, d'ailleurs, part de la méthode des actions physiques de Stanislavski pour, en réalité, atteindre un niveau d'intériorisation qui dépasse l'habituel régime d'interprétation d'un personnage en relation avec sa situation[254]. De cette proposition expérimentale, Planchon dit : « J'ai vu par exemple dans le spectacle de Grotowski certaines recherches que nous avions timidement pressenties, qui étaient latentes ; *je sais maintenant que mon travail se situe ailleurs*[255]. »

De premier abord, Planchon ne montre pas une posture résolument hostile envers cette œuvre, pourtant il ne peut que remarquer toute sa distance d'avec un usage du corps des acteurs à la fois comme signes et symboles dont il comprend l'ambition formelle mais dont il refuse le résultat. En

[252] Lorenzo Mango, « La rivoluzione del Nuovo Teatro », *op. cit.*, p. 206.

[253] Il est possible d'étudier un document de ce spectacle, créé au Théâtre Laboratoire de Wroclaw en 1965, se présentant comme une « reconstruction » audiovisuelle réalisée en 1977 à Rome, au sein du Centro Teatro Ateneo, grâce à l'engagement du professeur Ferruccio Marotti, *cf.* https://www.youtube.com/watch?v=kvYNCgWWgWk&t=175s&ab_channel=Salade Teatro, [en ligne, consulté le 29 janvier 2022].

[254] Mango fournit une analyse précise et très documentée du travail de cet acteur avec ce personnage, dans le cadre de la construction d'un processus de création et, surtout, de réception « Nouveau » et dont le maître de bord est Grotowski. Mango explique que « Cieślak n'interprète pas la transformation du Prince en Christ mais il montre la totalité d'un processus de transfiguration du corps (et de l'être), dont les emblèmes christologiques en sont un aspect incontournable, car ils aident à orienter la lecture du spectateur. La construction du personnage acquiert dans le *Prince Constant* (mais, par extension, dans tout le théâtre de Grotowski) une singulière spécificité : elle n'est pas l'objectif et le résultat de l'acteur, mais bien plutôt un processus géré par le metteur en scène, à travers le montage de divers matériaux, se résumant dans la perception du spectateur. Le personnage est le résultat du « travail » du spectateur et non pas de celui de l'acteur, en raison d'un mécanisme sémantique dans lequel l'acteur et le metteur en scène organisent une partition de signes, d'indices, de traces symboliques qui deviennent une « chose », d'un point de vue interprétatif, uniquement lorsque la lecture les recompose en un ensemble. Dans cette perspective, la construction du personnage rassemble beaucoup à la dimension de l'œuvre ouverte tel qu'Umberto Eco la théorise. » / « Cieslak non interpreta la trasformazione del Principe in Cristo ma mostra tutto un processo di trasfigurazione del corpo (e dell'essere), di cui i segnalatori cristologici rappresentano una parte fondamentale, perché aiutano ad orientare la lettura dello spettatore. La costruzione del personaggio assume, dunque, nel *Principe costante* (ma, per esteso, n tutto il teatro di Grotowski) una peculiarità tutta particolare : non è tanto l'obiettivo e il risultato del lavoro dell'attore, quanto un processo gestito dal regista, attraverso il montaggio di materiali diversi, che si condensa nella percezione dello spettatore. Il personaggio è il risultato del "lavoro" dello spettatore e non si quello dell'attore, grazie ad un meccanismo semantico in cui attore e regista organizzano in una partitura di segni, indizi, tracce simboliche che diventano "cosa", sul piano interpretativo, solo quando la lettura le riconnette in un insieme. Vista sotto quest'ottica, la costruzione del personaggio assomiglia molto alla dimensione dell'opera aperta così come teorizzata da Umberto Eco. » (Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003, p. 336).

[255] « Conversation avec Roger Planchon », *Cité-Panorama*, n° 10, *op. cit*. C'est nous qui soulignons.

premier lieu, il dénonce la partialité de ces recherches, inutilisables ailleurs que dans le théâtre de Grotowski :

> Il faut parler clair : les comédiens qu'il a formés sont merveilleux pour tenir le discours de Grotowski et, à part un, peut-être deux, extrêmement faibles dans le théâtre dit traditionnel. Car la fabuleuse intériorisation physique des rôles qu'ils savent merveilleusement accomplir aboutirait à une série de tics et de procédés déplacés et extérieurs, si cette intériorisation était appliquée à Eschyle, Shakespeare, etc. […] En abandonnant le texte, le dialogue, ils ont découvert des terres inconnues, ils abandonneront aussi les découvertes qu'ils ont effectuées. […] La critique que [Grotowski] effectue du « théâtre total » est salutaire et savoureuse[256].

Cet *auctor*, alors qu'il rejette l'utilité des recherches de Grotowski, semble transférer sa propre expérience dans celle de cette compagnie polonaise. Planchon peut ainsi prophétiser à Grotowski et à son ensemble l'*inévitable* découverte de la richesse du texte des classiques, de son point de vue supérieure à l'égard de toute expérimentation formelle. La distance qui nous sépare des déclarations de Planchon nous oblige à prendre en compte cette « prophétie » comme le symptôme d'une incompréhension révélatrice.

Les exercices inventés par Grotowski, le *training* de l'acteur que le « Laboratoire » de Wroclaw développe sont désormais un patrimoine dont tout acteur peut se servir pour compléter sa formation. D'autre part, la recherche de Grotowski, loin de l'obliger à « revenir » à la richesse du texte dramatique, le portera à abandonner la forme théâtrale elle-même, car la quête de la plus extrême « pauvreté » de la scène pour exalter l'inépuisable poésie du corps le conduit à une recherche sur l'Humain *par-delà*, outre que *contre* le spectacle.

Pourquoi Planchon, en 1966, cherche-t-il à réduire les possibilités de recherche ouverte par Grotowski avec sa critique du « théâtre total » ? C'est que la *praxis* de Grotowski porte atteinte à la convention scénique dans laquelle Planchon a choisi d'opérer, car la – prétendue, constatée ou contestée – « Nouveauté » de Grotowski s'érige contre la rigueur historique mais aussi idéologique caractérisant la *praxis* de ce « marxiste inquiet[257] » ; une « Nouveauté » qui met de plus à mal sa propre redécouverte de la centralité de l'acteur à l'intérieur du contre-dispositif dont il est l'*auctor*.

Dans tous les cas, c'est le résultat de la démarche de Grotowski qu'il rejette :

> Grotowski s'attaque aux mythes ; si on regarde de près il ne met en œuvre pour éprouver ces mythes qu'un instrument : la méthode freudienne. Mais il n'établit pas une analyse, il cerne dans un texte de Marlowe ou de Calderon un mythe dont il cherche une réduction […]. Grotowski reproche aujourd'hui à ses premiers exégètes de trop citer Jung. Pour ma part, je pense que ces exégètes ont raison contre Grotowski car son travail n'est en rien freudien, bien qu'utilisant comme Jung les découvertes freudiennes. Il bute, avec Jung et de nombreux

[256] *Ibidem*.
[257] *Cf.* Ferdinando Taviani, « Quei cenni famosi oltre la fiamma », in Monique Borie, *Antonin Artaud, il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 13, texte cité *cf. supra* I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.

> spiritualistes, sur la pauvreté freudienne et se trouve, qu'il le veuille ou non, dans les pas de Jung[258].

Planchon, influencé par Freud, par Marx et dont la *praxis* se structure autour d'une pensée « historiciste » et matérialiste, mesure ici sa distance de l'irrationalisme de la « pensée magique » de Grotowski/Jung. Or superposer de la sorte ces deux figures revient à affirmer la nature « mystique » de la théorie de l'artiste polonais. Aucune surprise si Planchon, pressé sur ce point par Copfermann, déplore « le refus de l'ancrage historique[259] » à la fois de Grotowski et du Living.

Avec *The Brig*, le Living propose une œuvre sans « aucun récit, aucune histoire individuelle ou exceptionnelle, seulement la répétition mécanique de la routine quotidienne[260] » d'un camp d'enfermement de l'armée étatsunienne. Le travail de Judith Malina avec la troupe veut

> [A]tteindre […] un effet de vérité, [imposant] des règles rigides au cours des répétitions pour créer une atmosphère d'enfermement proche de celle de la prison. [À] travers l'expédient de l'hyperréalisme au Living import[e] de mettre en crise le code de la représentation, passer de la fiction à la vérité[261].

Mango, dans ce passage, met en relief la centralité du processus de création de ce « Nouveau Théâtre » qui est capital pour comprendre la totalité du parcours artistique de Grotowski et du Living. La valeur de l'opération à la fois formelle et politique de Judith Malina et de Julian Beck, qui culmine avec la création en 1968 de *Paradise now*[262], est de mettre progressivement en crise un modèle de théâtre. Or, déjà en 1965 avec *Frankenstein*, et à l'instar d'*Antigone*[263], le Living met au centre le corps de l'acteur « utilis[é] en tant que moyen d'expression. Il y a là une référence à la Biomécanique de Meyerhold – commente Mango – mais la caractéristique du corps chez le

[258] « Conversation avec Roger Planchon », *Cité-Panorama*, n° 10, *op. cit.*
[259] *Ibidem*.
[260] « Anche più estremo *The Brig*, in cui veniva ricostruita la giornata di un campo di prigionia dei Marines : nessun racconto, nessuna vicenda personale o eccezionale, solo il ripetersi meccanico della routine quotidiana. » (Lorenzo Mango, « La rivoluzione del Nuovo Teatro », *op. cit.*, p. 201).
[261] « Per giungere a un effetto di verità Malina aveva imposto regole ferree nel corso delle prove per creare un'atmosfera costrittiva idealmente analoga a quella della prigione. In entrambi i casi [Mango parle de *The Brig* et de *The Connection*, le spectacle précédent du Living] attraverso l'espediente dell'iperrealismo al Living interessava mettere in crisi il codice della rappresentazione, passare dalla finzione alla verità. Ma non era che l'avvio di un percorso. » (*Ibidem*).
[262] La même année au cours de laquelle Grotowski crée *Apocalysis cum figuris*.
[263] Œuvre créée le 18 février 1967 à Krefeld en Allemagne. De ce spectacle qui défie le concept communément admis d'adaptation théâtrale et commet le *sacrilège* de mélanger l'*Antigonmodell* de Brecht avec la pensée sur l'acteur d'Artaud, il existe une version filmée au cours de la reprise de l'*Antigone* du Living réalisée dans la ville de Bari, au Théâtre Petruzzelli, en 1980, *cf.* Ilaria Rossini, « Teatro in video. Antigone, Living Theatre », *TeatroeCritica*, 20 mai 2020, [en ligne : https://www.teatroecritica.net/2020/05/teatro-in-video-antigone-living-theatre/. Consulté le 3 février 2022]. *Cf.* l'analyse de cette trace audiovisuelle de cette œuvre scénique d'Eva Marinai, « Il corpo sonoro del Living Theatre per *Antigone* », *Mimesis Journal*, n° 3, 2014, p. 90-114 [disponible en ligne : http://journals.openedition.org/mimesis/699, consulté le 3 février 2022].

Living est de ne pas être particulièrement entraîné, non pas un « corps technique » mais un corps spontané[264]. »

L'utilisation du corps de la part de cette compagnie fait la spécificité de l'écriture scénique d'un groupe qui veut faire coïncider le théâtre avec la vie, qui veut unir le public et les acteurs par le biais d'un *rite* théâtral partagé. Faire irruption au cœur de l'intimité quotidienne, et politique, du spectateur, voilà l'objectif qui rend nécessaire d'enfreindre le code de la représentation[265].

Planchon souhaite analyser ce « nouveau langage théâtral[266] », il définit même les *praxis* de Grotowski et du Living de « nouveau[x] langage[s] [ayant] même [leur] rhétorique[267] ». Par ailleurs, remarquons qu'indiquer l'altérité du travail sur l'acteur réalisé par Grotowski comme étant « inutile » ailleurs que dans son théâtre signifie reconnaître qu'il s'agit d'un *autre* théâtre. Planchon reconnaît, se confronte et analyse, en effet, un système de codes qui se voudrait – pour reprendre les catégories de Mango – non plus fondé sur la transposition de signes de la page écrite vers la scène jouée mais sur le surgissement de signes autonomes élaborés au cours du processus de création. Dans le même temps, Planchon dénonce ce système et sa « rhétorique »[268] :

> Lorsque le conflit est verbal il peut rendre compte de nombreux conflits de ce monde, mais lorsqu'il se réduit à des rapports physiques, ces rapports sont nécessairement des rapports de force immédiats entre les personnages. Un personnage torture l'autre. La logique théâtrale exigeant des rebondissements, Grotowski et le Living montrent ensuite la victime devenant bourreau. Leurs spectacles sont l'exploitation brillante de ces deux figures[269].

---

[264] « Gli attori erano al tempo stesso personaggi, figurazioni simboliche, elementi di costruzione dello spazio […]. Protagonista, nell'uno come nell'altro caso, era il corpo utilizzato come mezzo d'espressione. C'è un riferimento alla Biomeccanica di Mejerchol'd ma la caratteristica del corpo del Living è di non essere particolarmente addestrato, non un « corpo tecnico » ma un corpo spontaneo. » (*Ibidem*, p. 203).

[265] De ce point de vue, l'usage que le Living fait de l'œuvre dramatique de Kenneth H. Brown ne coïncide pas avec la « représentation » d'un texte de ces « théâtres du quotidien » étudiés par Armelle Talbot qui veulent mettre en question le bio-pouvoir « qui traverse les corps et le langage des gens « d'en-bas », ceux que Kroetz appelle les « sous-privilégiés » (Jean-Pierre Sarrazac, « Préface », in Armelle Talbot (dir.), *Théâtre du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970, Études théâtrales*, volume 43, n° 3, 2008, p. 7). Sans doute l'opération sémantique et formelle du Living influence la *praxis* des premières années du Théâtre du Soleil – à l'instar de la nouvelle relation entre scène et salle que Ronconi propose avec sa mise en scène de *L'Orlando furioso*, crée en 1968 avec la contribution dramaturgique du poète Sanguineti (*cf. infra* IV.4 A.A., Théâtres d'Arthur Adamov *: évoquer sur scène la « totalité d'une vie »*). Pourtant, *La Cuisine* d'Arnold Wesker mise en scène par Ariane Mnouchkine et son ensemble n'est pas une œuvre conçue pour mettre en crise les codes de la représentation. L'opération de cette troupe s'apparente davantage à une recherche formelle sur l'art de l'acteur telle qu'elle sera ensuite décrite par Dort, visant, en somme, le contenu des textes qu'ils mettent en scène afin d'établir une relation dialectique et distanciée avec le public (*cf.* Odette Aslan, « Au Théâtre du Soleil les acteurs écrivent avec leur corps », in Odette Aslan (dir.) *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS édition, 1993, p. 291-295). Cela peut donc expliquer le refus idéologique de Planchon envers l'opération du Living et, à l'opposé, son grand intérêt envers les expérimentations du Théâtre du Soleil.

[266] « Conversation avec Roger Planchon », *Cité-Panorama*, n° 10, *op. cit*.

[267] *Ibidem*.

[268] Il est par ailleurs remarquable que Planchon, même s'il reconnaît la radicalité formelle de ces processus de création et de réception, il dresse un parallèle avec la « nouveauté » du théâtre des années 1950 français naît sous l'impulsion de nouvelles écritures dramatiques. Ainsi, il semble produire une critique qui dans un passage de cette « Conversation » semble se faire l'écho des critiques jadis dressées par Barthes et Dort contre l'« avant-garde » ou le nouveau théâtre de ,de Ionesco, de Beckett, de Genet etc.

[269] *Ibidem*.

La perte de centralité du *λόγος*, à savoir la perte de *primauté* du projet d'œuvre unitaire présent dans un texte *à profaner*, conduirait donc à des spectacles marqués par un goût voyeuriste, la situation théâtrale étant réduite à l'affrontement entre des archétypes ancestraux.

Dans la conclusion de la « Conversation » avec Planchon, Copfermann affirme que le Living obligerait le spectateur certes à *épier* les mécanismes de domination inhérents à la société mais en dénonçant ainsi la complicité de tout spectateur avec cette même domination. Et il compare ce mécanisme culpabilisant au discours faisant du prolétaire français au « SMIG » un coupable de la domination post-coloniale autant que l'actionnaire de la « la Banque Internationale de « Développement »[270] ». Planchon rebondit à ce commentaire :

> J'ai personnellement la plus grande sympathie pour le travail de Grotowski et du Living Theatre, mais je ne comprends pas pourquoi ils s'acharnent à exposer des idées réactionnaires si puériles. Est-ce leur technique qui les emprisonne ? Est-ce leur idéologie ? Pourquoi pour un théâtre neuf un contenu si ancien ?[271]

Or, il faut mentionner tout de suite la réaction de Temkine à ces mêmes critiques de Planchon, qui reprend également l'article de Renée Saurel « À la recherche du théâtre perdu[272] » :

> « Pourquoi pour un théâtre neuf un contenu si ancien ? » soupire enfin Planchon. Qu'est-ce qu'un contenu ancien ? demandé-je à mon tour. Il me semble que voilà au contraire des « pensers nouveaux », comme disait Chénier le poète. Et Brecht que Planchon a si fort admiré, a-t-il redouté de faire du vieux en adaptant *Antigone* ? en recourant à la sagesse ambigüe d'une vielle légende caucasienne ? Ce n'est quand même pas par l'inscription dans la parenthèse d'une contestation entre kolkhozes que ce théâtre est neuf. « Brecht croyait encore au pouvoir exemplaire d'une représentation distancée et sans pathos… Grotowski va plus loin, il fait table rase », conclut Renée Saurel[273].

La double référence à Brecht laisse transparaître que la venue de ce théâtre polonais à Paris, couplée avec celle du Living puis de Barba avec sa compagnie d'Hostelbro, secoue Temkine et Saurel à l'instar de la venue du Berliner Ensemble en 1954. Ce serait ainsi en opposition à cette venue-là que l'on introduit l'émergence de ces nouvelles formes scéniques et l'on explique la nouveauté de metteurs en scène comme Peter Brook ou Ariane Mnouchkine qui subissent l'influence de ce « nouveau langage théâtral ».

Or, les nouveaux processus que Grotowski et le Living présentent ne souhaitent pas inspirer un processus dialectique entre scène et salle permettant de changer les rapports de force à l'intérieur

---

[270] *Ibidem*.
[271] *Ibidem*.
[272] La critique dramatique de la revue dirigée par Sartre publie en 1965 une analyse des techniques de ces « Nouveaux Théâtres » à partir d'un compte rendu du premier ouvrage d'Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, ce dernier étant un proche élève de Grotowski avant de devenir le fondateur de l'Odin Teatret d'Hostelbro avec Julia Varley, *cf. Les Temps modernes*, octobre 1965, n° 233, Paris, Presses d'aujourd'hui, p. 754-763. *Cf.* aussi l'ouvrage de Mirella Schino, « Five pieces from different mosaics with views of vanished landscapes », in Mirella Schino (dir.), *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, Londre et New York, Routledge, p. 251.
[273] Raymonde Temkine, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 104.

de la convention du théâtre occidental. La spécificité de Grotowski est de proposer une voie pour récupérer une dimension anthropologique profonde du théâtre à même de rompre avec toute convention préétablie. Tandis que Judith Malina, inspirée par Artaud et élève de Piscator[274], cherche chez le metteur en scène communiste allemand une technique théâtrale radicale pour rendre tangible le rêve artaudien d'un théâtre inséparable de la vérité de la vie[275]. Comme l'observe Lorenzo Mango, le Living souhaite

> repenser l'organisation esthétique du spectacle mais dans le même temps [il] commence à se poser la question d'un fondement linguistique [du théâtre] dépassant le problème de la forme : « Le théâtre sera la renaissance du rituel en une forme contemporaine » écrit Malina en 1958[276].

De notre point de vue, il est maintenant utile de proposer un autre concept pour réfléchir à la différence entre la *praxis* de Planchon et celle de groupes présentant une « nouvelle écriture scénique ». Émile Durkheim nous permet de penser le complexe et délicat rapport entre le rite et l'*usage* de ce dernier par les communautés humaines :

> Tous les êtres sacrés, en raison du caractère dont ils sont marqués, sont soustraits aux atteintes profanes ; mais d'un autre côté, ils ne serviraient à rien et manqueraient de toute raison d'être s'ils n'étaient mis en rapport avec ces mêmes fidèles qui, par ailleurs, doivent en rester respectueusement éloignés. Il n'y a pas de rite positif qui, au fond, ne constitue un véritable sacrilège ; car l'homme ne peut commercer avec les êtres sacrés sans franchir la barrière qui, normalement, doit l'en tenir séparé[277].

Le concept de *profanation* selon Agamben et ses commentateurs nous l'avons compris, et utilisé, comme le mécanisme principal pour faire fonctionner un contre-dispositif agissant *à l'intérieur* d'une convention scénique donnée. Autrement dit, elle agit comme un principe qui ne souhaite pas l'instauration d'un rite « Nouveau » – à savoir qui rompt avec une convention pour en établir une autre – mais qui permet au metteur en scène critique de combler la séparation

---

[274] *Cf.* Lorenzo Mango, « La rivoluzione del Nuovo Teatro », *op. cit.*, p. 200.

[275] « Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel acte de la vie, n'importe quel événement amené par les circonstances. » (Antonin Artaud, « Théâtre Alfred Jarry. Première année - saison 1926-1927 », in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1961, p. 15). Pour évaluer l'action pragmatique d'Artaud à l'intérieur du contexte théâtral de son temps, et faisant abstraction du contenu utopique de son idée de théâtre, *cf.* Bernard Dort, « Artaud ou l'horizon de la représentation », in *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 249-264.

[276] « […] ripensare l'assetto estetico dello spettacolo ma al tempo stesso cominciare a porsi l'interrogativo di un fondamento linguistico che andasse oltre la forma : « Il teatro sarà la rinascita del rituale in una forma contemporanea » scrive Malina nel 1958. » (*Ibidem*, p. 201). Mango cite un passage tiré de la version italienne l'ouvrage de Julien Beck et de Judith Malina, *Il Lavoro del Living Theatre. Materiali (1952-1969)*, Milan, Ubulibre éditeur, 1982, p. 15.

[277] Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1912] 1990, p. 483. La lecture de l'ouvrage de Barnard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, éditions de La Découverte, 2015, nous a mis sur la piste de cette réflexion de Durkheim, *cf.* en particulier la lecture du chapitre 3 « L'articulation des oppositions : dominants/dominés et sacré/profane », in *Ibidem*, p. 131-205. Cet ouvrage, qui par ailleurs reprend et développe des réflexions d'auteurs importants pour notre réflexion, tel que Carlo Ginzburg, contient aussi une riche et stimulante critique à la réflexion de Giorgio Agamben sur la *profanation* et la *séparation*, que Lahire reconduit à l'analyse de John Dewey proposée dans l'ouvrage *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, [1932] 2010, *cf.* Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 248.

intellectuelle, historique et sociale entre public et textes. De ce point de vue, la *profanation* est un mécanisme qui sert une mise en scène dans laquelle le processus de création est moins important que l'efficacité de la relation dialectique entre la scène et le public[278].

À l'opposé, et tentant une voie davantage complexe et radicale, des artistes tels que le Living et Grotowski œuvrent pour que naisse un « rite [théâtral] positif » à même d'établir une relation théâtrale entre scène et public fondée sur le partage d'un processus de création avec un spectateur qui se fait complice d'un rite et donc membre d'une communauté, non plus participant distancié et critique à un événement social[279]. Avec ce « Nouveau » rituel fondé sur la non-séparation entre les processus de création et de réception, ce théâtre qui se veut « Nouveau » s'érigerait contre une convention scénique jugée désormais incapable de « transcender » les mythes qui pourtant fondent notre communauté[280]. Un théâtre *profane* chercherait, à l'opposé, à faire prendre conscience à une communauté de ses divisions internes, de ses différences par rapport à son passé ou par rapport à d'autres formes de la vie en commun.

De ce point de vue, la toute première réaction de Planchon à l'idéologie de ces « nouvelles écritures scéniques » est aussi la réaction d'un esprit matérialiste et profane à des *praxis* jugées militantes et mystiques. Planchon accepte, mais en *auctor*, les limites et les contradictions de son contexte de production afin de communiquer le contenu de son interprétation du passé aux hommes

[278] Bertolt Brecht, en 1937, a en effet défini le théâtre comme un « espace profane. Non que le vieux théâtre n'ait pas eu d'endroits pour les éléments profanes ; il y eut toujours là des arrière-salles où quotidienneté, obscénité, vulgarité s'étalaient à leur aise. Mais nous n'avons plus de séparation en deux sphères, nous conservons seulement un seul espace profane, dépouillé, dépourvu d'angles. Maintenant, ce sont les sujets tragiques qu'il faut rendre profanes. Le sublime, nous le mesurons à cette norme méprisable du quotidien qu'est l'utilité et, pour qu'il n'y ait pas la moindre échappatoire, il faudra que l'utile perde, à travers le personnage profane isolé, ce *noli me tangere*. » (Bertolt Brecht, « Le théâtre espace profane », in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 272). Et, au début de l'année 1941, Brecht écrit : « Ce qui maintient en vie les pièces classiques, c'est l'usage qu'on en fait, même lorsqu'il n'est qu'un abus. […] On les pille et on les châtre : preuve qu'elles existent encore. Même quand elles sont « seulement » objet de « vénération », c'est toujours de manière revivifiante ; car nul ne peut rendre hommage sans qu'une bonne part de cet hommage ne retombe sur soi. Bref, leur délabrement leur profite, car seul vit ce qui vivifie. Un culte rigide serait aussi dangereux que ce cérémonial de la cour de Byzance qui interdisait aux courtisans de porter la main sur les personnes de sang royal, si bien que celles-ci, tombant, royalement soûles, dans un étang, n'étaient secourues par personne. On les laissait mourir afin de ne pas mourir soi-même. » (Bertolt Brecht, « De la sanctification par le sacrilège », in *ibidem*, p. 938). Brecht conçoit cette parabole sans doute songeant à l'usage néfaste que le nazisme a fait des chefs-d'œuvre de la culture allemande. Toutefois, c'est cette *praxis* profane qui influence à la fois Planchon mais aussi le Living Theatre. Il est ainsi intéressant de remarquer que cette réflexion peut inspirer des mécanismes résolument *profanes* ou bien outrageusement *sacrilèges* dès lors que cette *theoria* est elle-même « pillée » pour servir l'élaboration d'autres *praxis* en d'autres contextes.

[279] « Dans mon travail de metteur en scène, j'ai donc été tenté d'utiliser des situations archaïques sanctifiées par la tradition, de situations (dans le domaine de la religion et de la tradition) qui sont taboues. Je sentais que j'avais besoin de me confronter à ces valeurs. Elles me fascinaient, me remplissant d'un sentiment d'inquiétude, tandis qu'en même temps j'obéissais à une tentation blasphématoire : je voulais les attaquer, aller au-delà, ou alors les confronter avec ma propre expérience qui est elle-même déterminée par l'expérience collective de notre temps. » (Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, éditions L'Âge de l'Homme-La Cité, 1971, p. 21).

[280] « Le théâtre quand il était encore partie intégrante de la religion, était déjà le théâtre : il libérait l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant *ou plutôt en le transcendant*. » (*Ibidem*, c'est nous qui soulignons).

du présent et tels qu'ils sont aujourd'hui. Grotowski et le Living n'acceptent pas cette posture pragmatique, ils proposent à chaque spectateur de devenir l'« Homme Nouveau » d'une communauté « Nouvelle ».

> Que cherche cette écriture scénique nouvelle ? À offrir une image scénique plus forte que les mots qu'elle est censée illustrer. C'est l'inverse d'un théâtre classique (français en particulier) où l'image scénique est gommée, oubliée, mise au second plan au profit des ombres que suscitent, qu'évoquent les mots. On voit déjà que cette écriture scénique nouvelle apporte une expression corporelle plus poussée, un nouveau rapport scène-salle, un abandon des décors par un retour aux éléments, une nouvelle façon d'envisager les lumières, les décors, etc. Ce n'est pas rien.[281]

Voici les réflexions que Planchon confie à son article jamais publié, face à des « nouvelles écritures scéniques » qui, en 1969-1970, influencent désormais en profondeur une jeune génération de créateurs. L'on découvre, ainsi, que Planchon rejette la proposition d'un « Nouveau Théâtre » précisément car il refuse d'opposer l'*écriture scénique* à l'*écriture dramatique*. Pour lui, il est en revanche important de reconnaître l'existence de ces deux autonomies qui fondent le *medium* théâtral.

Ensuite, attentif à indiquer surtout comment les propositions radicales de Grotowski et du Living ont influencé une nouvelle génération de metteurs en scène, tels que Jérôme Savary ou Victor Garcia, il reprend son analyse du style propre à un théâtre à ses dires fondé uniquement sur les archétypes du Sexe et de la Mort : « [P]eser le Sexe et la Mort avec la même balance, c'est déjà utiliser une balance puritaine[282]. »

Ainsi, et même s'il cherche à comprendre une nouvelle écriture scénique plutôt qu'à la condamner, il défend la dimension *profane* du théâtre qu'il pratique :

> Le plus émouvant dans les paroles de Jésus ce n'est pas la soi-disant plénitude (le sacré) qui les accompagne, mais leur néant : un jour un homme a dit cela. La cérémonie religieuse ne cherche pas à évoquer le gouffre du néant d'un événement mais une soi-disant plénitude détachée du temps. Le théâtre, lui, présente un événement dans sa fragilité, il montre le vide, attaché au temps mais dans une plénitude poétique qui redonne au réel sa dignité. Le présent est la dignité du réel. Le théâtre est l'art du présent, c'est un art qui donne au réel sa dignité. Au théâtre l'événement surgit. On peut même dire que le surgissement d'un événement est l'essentiel du théâtre. […] Ce qui donne aux héros grecs leur ampleur c'est l'interrogation immense qu'ils posent, il s'agit pour eux de ne pas laisser échapper la signification du surgissement de l'événement[283].

[281] Roger Planchon, « Descriptions et remarques diverses sur des nouvelles écritures scéniques », p. 53 [pages numérotés de façon manuscrite], *op. cit.*).
[282] *Ibidem*, p. 55.
[283] Roger Planchon, « Descriptions et remarques diverses sur des nouvelles écritures scéniques », *op. cit.*, p. 65.

Giorgio Agamben, réfléchissant sur la présence des signifiants du passé dans le présent tels qu'il les a étudiés grâce aux contributions de la « science sans nom[284] » fondée par Aby Warburg, écrit :

> Les images raidies des dieux païens, les redoutables figures des décans et des *paranatellonta* astrologiques, dont nous pouvons suivre sans interruption au fil des siècles la survivance larvaire et larvée, sont l'exact équivalent des larves – tout comme les autres innombrables signifiants du passé, qui privés de leur signifié se présentent comme d'inquiétants symboles ; elles sont les larves, que les cultures maintiennent en vie dans la mesure même où elles les exorcisent, comme des fantômes menaçants, au lieu de jouer avec elles[285].

Planchon, loin de vouloir consacrer la « plénitude » des événements scéniques du passé qu'il met en scène, veut jouer avec les *larves*, les fantômes du passé. Il n'est pas intéressé à « blasphémer », comme Grotowski, rites et cérémonies pour retrouver la source d'un rite originaire. Pratiquant un art condamné au présent, il ne souhaite ni sacrer ni ignorer l'« interrogation immense » posée par les dieux païens, mais il espère trouver un moyen pour que notre présent joue avec ces « redoutables figures » qui nous proviennent du passé.

III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie

> *Sappiamo tutti del resto che il « momento direttivo » (prima che registico) di un Teatro Stabile è impensabile senza una dialettica incessante con la realtà socioculturale e politica cittadina e nazionale, perfino internazionale ; questa dialettica, se da un lato può a volte limitare le istanze più avanzate di programmazione e di ricerca stilistica, dall'altro costituisce, appunto, un lavoro sulla realtà che è il vero* Theaterarbeit. *Perché in questo consiste per noi il nocciolo profondo, ancora non esplicitato e inesauribile dell'insegnamento di Brecht*[286].

La XXV^e^ édition de la Biennale di Venezia : Planchon et le Berliner Ensemble

Comme nous venons de le voir, les années 1960 sont pour Roger Planchon des années de combats tantôt en réaction, tantôt en rapport avec les projets de politique culturelle du Ministère

[284] Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », in *Image et mémoire*, Paris, Éditions Hoëbeke, 1998, p. 9-43.
[285] Giorgio Agamben, « Le pays des jouets », in *Enfance et histoire,* traduite de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot&Rivages, [1978] 2002, p. 135, p. 156.
[286] « Nous savons par ailleurs tous que le « moment directorial » (avant même que celui de la mise en scène) d'un *Teatro Stabile* est inconcevable sans une dialectique constante avec la réalité socioculturelle et politique de la ville et de la nation, et même internationale ; cette dialectique, si d'un côté peut parfois limiter les ambitions les plus avancées en termes de programmation et de recherche artistique, de l'autre constitue précisément un travail sur le réel qui est le véritable *Theaterarbeit*. Voici, pour nous, le noyau profond, encore inexprimé et inépuisable, de l'enseignement de Brecht. » (Luigi Squarzina, « Di Planchon di Dort di altri di noialtri », *Sipario*, n° 217, mai 1964, p. 11.

Malraux et en raison de la nécessité d'imposer et de mettre à l'épreuve sa *praxis*. Or, si cette décennie l'oblige à se confronter avec des nouvelles formes théâtrales – et en ce sens nous devrions tout de suite voir avec quelles œuvres Planchon répond aux défis posés par Grotowski et le Living –, la confrontation avec le Berliner Ensemble se poursuit au-delà de la mise en scène de *Schweyk*. Comprendre cet autre aspect de ses combats permet de suggérer l'inscription de cet *auctor* dans un réseau théâtral européen plus vaste. Cette analyse nous oblige à retarder celle portant sur les nouvelles créations de Planchon, mais en réalité ce détour permet de mieux les encadrer.

En 1963, la création d'*O'Maman Chicago*, dont Planchon est l'auteur et le metteur en scène, n'est pas seulement l'un des exemples des créations avec lesquelles il exprime ses fnctions d'*auctor*. Cette œuvre scénique semble bien avoir été conçue et réalisée dès l'abord en réaction à l'impossibilité du Théâtre de la Cité de mettre en scène *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*[287]. Trois ans plus tard, la première venue du Berliner Ensemble en Italie, lors de la XXV[e] édition du *Festival internazionale del teatro di prosa*[288], nous permet de considérer en ce contexte et dans un cadre défini la rencontre et les échanges entre des critiques et des artistes français, italiens et allemands.

[287] Le 7 juillet 1960 « L'Arche cède à M. Jean Vilar en sa qualité de Directeur du Théâtre National Populaire, le droit exclusif de présenter à Paris, pour la durée de deux ans […] la version française de la pièce de Bertolt Brecht : *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, musique originale de Hans-Diter Hosalla. » (Fonds Imec 377 ARC/4, dossier *La Résistibles ascension d'Arturo Ui*, sous-dossier classé « TNP ». Catalogue en cours d'inventaire). Or, avant que Vilar ne réalise sa célèbre version de cette œuvre le 11 août 1960 (*cf.* Bernard Dort, « La Résistible ascension d'Arturo Ui », *Théâtre populaire*, n° 40, quatrième trimestre 1960), le 14 août 1959, Planchon et Pollicand signent une convention par laquelle « L'Arche autorise le Théâtre de la Cité à présenter en janvier 1960, et jusqu'à fin février 1960, la pièce de Bertolt Brecht : *La Résistible ascension d'Arturo Ui* que L'Arche a publié » dans le numéro 7 du *Théâtre complet* de Brecht (traduction d'Armand Jacob, Paris, L'Arche, 1956). C'est Pollicand qui devrait mettre en scène cette œuvre, certes soutenu et guidé par Roger Planchon. Pour ce projet, le Théâtre de la Cité a déjà versé une « somme de Francs (250.000) à titre de caution » (*ibidem*). Par une lettre adressée à Helene Weigel, Robert Voisin nous informe qu'une « option » sur une représentation de *Puntila et son valet Matti* aurait été accordée à Planchon en précédence (*ibidem*, lettre de Voisin à Weigel du 19 septembre 1959). Mêmes si le Théâtre de la Cité n'a pas pu réaliser cette mise en scène dans les temps prévus, Weigel concède volontiers à Planchon une nouvelle option pour *La Résistible Ascension*, mais elle conseille à ce metteur en scène « de voir la représentation du Berliner Ensemble qui est remarquable. [Elle] pense qu'il serait opportun que [Planchon trouve le temps de] s'entretenir avec [le] régisseur » du Berliner Ensemble (*ibidem*, lettre de Weigel à Voisin du 30 octobre 1959). Cette correspondance dit clairement que Weigel et Voisin ne s'opposent pas à une représentation en province des œuvres de Brecht, mais qu'ils limitent les représentations du Théâtre de la Cité à la seule province. Or, des raisons matérielles, mais liées aux délais imposés par Voisin, empêchent la réalisation de cette représentation. C'est à ce moment que Planchon choisirait, alors, d'écrire le texte du spectacle *O'Maman Chicago*, une farce musicale sur la naissance des gangsters américains durant la période du la prohibition construite en étudiant, d'un côté, le modèle de Brecht et, de l'autre, en expérimentant les ressources de la comédie musicale des années 1950. *O'Maman Chicago* voit le jour le 22 février 1963 au Théâtre de la Cité de Villeurbanne (*cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 209-217).

[288] Nom de la section théâtrale du Festival de la Biennale de Venise. Le Berliner Ensemble est présent à Venise du 22 au 27 septembre 1966, *cf.* Programme de *La Biennale di Venezia. 25° Festival internazionale del teatro di prosa*, Venise, Ente autonomo La Biennale di Venezia, 1966.

Le fonds archivistique de la Biennale[289] abrite à la fois les transcriptions et les traductions des débats entre les participants à la « Tavola rotonda internazionale[290] » organisée le 24 et 25 septembre. Cette tournée vénitienne du Berliner a une importance toute particulière dans le contexte du théâtre italien de la fin des années 1960[291]. Ce n'est que dix ans après la mort de Brecht, en 1966, qu'un climat de progressif « dégel » des relations entre le blocus soviétique et l'Ouest rend enfin possible la première tournée du Berliner en Italie. La compagnie berlinoise présente les dernières versions de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1959)[292], de *L'Opéra de quat'sous* (1960)[293] et du *Coriolan* (1964)[294]. Wladimiro Dorigo[295] organise une table ronde intitulée « L'œuvre théâtrale de Bertolt Brecht[296] ». Dans ce cadre de rencontres internationales, les universitaires Paolo Chiarini et Bernard Dort sont chargés d'exposer l'état d'avancement de leurs études sur le théâtre de Brecht, tandis que Giuseppe Bartolucci doit présenter une esquisse préliminaire de la réception de son œuvre et de sa pratique en Italie. En plus, cette « tavola rotonda » pourrait offrir la possibilité de confronter le travail scénique de Roger Planchon et de Giorgio Strehler aux analyses des critiques allemands Werner Hecht[297] et Ernest Schumacher[298].

Une étude approfondie de ce débat et du déroulement de la tournée du Berliner au cours de ce Festival – édition à laquelle le Théâtre de la Cité participe aussi[299] – permettrait d'étudier l'évolution d'un réseau transnational de critiques et d'institutions théâtrales de service public influencées par la *praxis* brechtienne[300]. Cette même *praxis* influence une génération entière de

[289] *Archivio storico delle arti contemporanee* (ASAC).
[290] Table ronde internationale.
[291] La compagnie Est-allemande avait, en effet, jadis prévu d'effectuer sa première tournée en Europe de l'Ouest en 1951 dans le cadre du Festival vénitien. En cette conjoncture, l'État italien interdit au Berliner de passer la frontière entre l'Autriche et l'Italie. La logique de la guerre froide empêche l'Europe de l'Ouest de découvrir la pratique scénique de Brecht trois ans avant sa venue à Paris. Cette même logique intervient à nouveau en 1961, à cause cette fois de la récente construction du Mur de Berlin, rendant pour la seconde fois impossible la rencontre entre l'Ensemble berlinois et le public italien.
[292] Mise en scène par Manfred Wekwerth et Peter Palitzsch.
[293] Mise en scène de Erich Engel.
[294] Mise en scène de Manfred Wekwerth et de Joachim Tenschert.
[295] Politicien proche de la gauche du parti de la Démocratie chrétienne, Dorigo est aussi un spécialiste en histoire de l'art roman de la région de la Vénétie, proche des socialistes dès la fin des années 1950 malgré la ligne majoritaire de son propre parti. Il devient directeur du *Festival internazionale del teatro di prosa* en 1963, rôle qu'il quittera en 1972.
[296] *L'Opera teatrale di Bertolt Brecht.*
[297] Critique et *dramaturg* au Berliner Ensemble, Hecht est un important exégète de Brecht, directeur du Brecht-Zentrum dès 1990. La seule publication de cet auteur en langue française est son édition des *Entretiens avec Bertolt Brecht*, Paris, Messidor, 1988.
[298] Dès 1965 professeur habilité et spécialiste en Études théâtrales auprès de l'Université Karl Marx de Leipzig, il deviendra membre de l'*Institut für Theaterwissenschaft* de la Humboldt-Universität de Berlin Est. En 1968, *The Drama Review* traduit son analyse des « Dialectiques du *Galileo* » de Brecht, *cf.* Ernst Schumacher, « The Dialectics of *Galileo* », *The Drama Review*, n° 12, hiver 1968, p. 124-133.
[299] Avec une reprise du *Tartuffe*, spectacle représenté au Teatro La Perla le 19 et le 20 septembre 1966.
[300] Lamberto Trezzini, dans l'ouvrage *Una Storia della Biennale teatro 1934-1955*, Rome, Bulzoni éditeur, 2004, aborde les difficultés que les directeurs du festival de la Biennale ont affronté pour obtenir la venue du Berliner Ensemble (*ibidem*, p. 51-59 et p. 79-85). Il ne considère pour autant pas le contexte transnational dans lequel cette tournée se déroule et

metteurs en scène et d'auteurs de théâtre tout en contribuant à faire évoluer une idée de gestion publique de la culture et du théâtre qui unit cette génération d'artistes et de directeurs européens[301].

Pour ce qui est de cette table ronde internationale, les interventions de Bernard Dort et de Paolo Chiarini révèlent une compréhension assez convergente de la théorie et de l'œuvre épique de Brecht[302]. Ces analyses de la première journée rencontrent, par ailleurs, la faveur de Joachim Tenschert, important metteur en scène et *dramaturg* du Berliner, qui affirme que la pratique concrète de sa troupe s'inscrit dans les perspectives théoriques qui viennent d'être tracées[303]. Pourtant, il n'approfondit ni les perspectives esquissées par Dort et Chiarini, ni ne détaille la

---

l'importance politique d'une tournée du Berliner Ensemble à l'Ouest. Une première ébauche de reconstruction de ces deux journées d'échanges transnationaux a été effectuée au cours du séminaire international organisé par l'École doctorale 267 de la Sorbonne nouvelle et par le Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale de l'Université d'Udine en juin et en novembre 2019. La riche documentation conservée dans le Fonds ASAC permet d'étudier cet événement international et cette tournée. Or, l'historien du théâtre David Barnett souligne, par exemple, la valeur de la première tournée à l'Ouest du Berliner après la construction du Mur, celle de Londres en août 1965. En effet, sous pression de Weigel, le ministère de la Culture de la RDA n'hésite pas à user de son influence pour interrompre le projet d'une troupe polonaise d'une tournée dans la même ville avec une version de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* en mai 1964. Aux dirigeants de la RDA importe que ce soit le Berliner à présenter les œuvres de Brecht à l'Ouest, ce qui met en lumière l'importance de ce centre de production théâtrale pour son pays. Barnett commente ainsi cet événement : « The incident shows that the BE could align its position with that of the GDR authorities when it served its interest, how resolute the GDR authorities were in fighting the travel ban, and how far they were prepared to go in negotiations to secure the primacy of the BE as a GDR theatre company. It is hard to overlook the irony that the same party that imposed widespread travel restrictions on almost all its populace expended so much time and energy to ensure the travel privileges of a single theatre company. » / « L'incident montre que la Berliner Ensemble pouvait aligner sa position sur celle des autorités de la RDA lorsque cela servait ses intérêts, mais aussi que les autorités de la RDA étaient bien résolues à lutter contre l'interdiction de voyager et prêtes à pousser très loin les négociations pour garantir la primauté du Berliner Ensemble en tant que compagnie théâtrale de la RDA. Il est difficile de ne pas voir l'ironie du fait que le même parti qui a imposé des restrictions de voyage généralisées à la quasi-totalité de sa population a dépensé tant de temps et d'énergie pour garantir les privilèges de voyage d'une seule compagnie théâtrale. » (*A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 176).

[301] L'extrait de l'article de Squarzina cité en exergue est en ce sens exemplaire d'un sentiment de communion entre des artistes et des critiques aux horizons politiques et géographiques divers mais tous également marqués par l'œuvre et l'action de Brecht et du Berliner Ensemble.

[302] Le professeur de La Sapienza de Rome et l'enseignant à l'Institut d'Études théâtrales à la Sorbonne partagent en effet une même vision « totalisante » de l'œuvre de Brecht, englobant tout à la fois un moment artistique et un moment idéologique dans une œuvre qui ne subirait aucune dichotomie non plus entre son élaboration théorique et pratique. Chiarini synthétise le résultat de la *praxis* introduite par Brecht comme un « renversement copernicien », pour lequel il emploie la formule en allemand « *Akzenteverschiebung* copernicana » (Paolo Chiarini, « Funzione dell'arte e strutture espressive nel teatro di Bertolt Brecht », in *L'Opera teatrale di Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 12), car le théâtre épique de Brecht établit un nouveau lien dialectique entre scène et salle. Dort reprend tout de suite après cette vison critique et cette formule, dont on connaît l'importance pour l'évolution de sa réflexion sur l'histoire du théâtre du XX^{e} siècle : « Brecht voulait réaliser dans le théâtre ce que Copernic et Galilée avaient réalisé dans la science, dans la vision du monde. La vérité n'est plus au centre du théâtre, mais comme le soleil elle est dehors […], dans le monde […] » (Tapuscrit original de l'intervention de Bernard Dort, intitulée « Pedagogia e forma epica nel teatro di Brecht », fonds ASAC, Sottoserie 4.10.1, segnatura b 027, Dossier « Tavola rotonda – Pubblicazione Atti – Interventi », pages numérotées 11-12). Or, en soi, la formule de « révolution copernicienne » est employée, peut-être pour la première fois, par Walter Benjamin, constat que le germaniste Chiarini n'ignore sans doute pas : « La révolution copernicienne dans la vision de l'histoire : on considérait l'ayant-été comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de ce point fixe. Désormais, ce rapport doit se renverser et l'ayant-été devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. La politique prime désormais l'histoire. Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir est l'affaire du souvenir. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1989, p. 405-406). Ce serait donc sur la pensée de Benjamin qui se fonde le langage commun des deux critiques et, par la suite, influence le développement théorique de Dort.

[303] *L'Opera teatrale di Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 25-26.

spécificité du travail du Berliner, son évolution au regard, par exemple, de la dramaturgie de Beckett – souvent mentionnée au cours de ce débat – ou à l'aune de l'émergence d'un théâtre qui se voudrait « Nouveau ».

Roger Planchon est le président de la séance de l'après-midi du 25 septembre. Or, le thème proposé par les organisateurs serait « La fortuna di Brecht in Italia[304] », introduit au cours de la matinée par la relation de Bartolucci. Alors qu'il devrait permettre la conclusion du débat autour de ce thème, avec une sorte de coup de main, Planchon prend la parole pour imposer un autre sujet aux participants :

> [J]e pense que la seule façon d'aborder le débat serait de parler du travail d'aujourd'hui, ce que les brechtiens d'aujourd'hui effectuent et personnellement le débat m'intéresse dans la mesure où […] les gens du Berliner Ensemble […] parlent des recherches actuelles, puisque nous savons que le monde évolue, qu'il y a des problèmes nouveaux, […] comment la théorie du Berliner Ensemble évolue. Et ce qui m'intéresse le plus c'est : quels sont les points où pour le Berliner est nécessaire de compléter Brecht d'une certaine façon. Et sur quels points le Berliner retient nécessaire de contredire Brecht[305].

Après avoir blâmé l'académisme de la discussion de la journée précédente et le manque de traductions immédiates, il demande au Berliner de rendre compte, en somme, de la façon avec laquelle cette institution fait progresser la *praxis* brechtienne au lieu de la « muséifier ». C'est au fond une position que Dort aussi exprimera à la fin de cette journée de débats : « [L]e Berliner Ensemble me semble un peu trop enfermé dans l'exploitation du répertoire brechtien. Et il court le risque de devenir un musée. Rien de tout cela n'est moins conforme à la dialectique de Brecht[306] ».

L'interrogation de Planchon renforce le silence des membres de la troupe allemande au lieu de l'interrompre. Ce silence, seulement en partie comblé par les réponses fournies par Hecht et Schumacher, pourrait être compris à partir d'une reconstruction du contexte dans lequel sont plongés les intellectuels de la RDA. L'année 1965 coïncide, en effet, d'une part avec une reprise du dialogue entre les deux Allemagnes, mais, d'autre part, en décembre, avec le 11^{e} plenum du comité central du Parti Socialiste unifié Est-allemand, le SED, qui se transforme en « le plus

[304] Le Succès de Brecht en Italie.
[305] Enregistrement tapuscrit original de l'intervention de Roger Planchon à la « Tavola rotonda internazionale », 25 septembre 1966, Fonds ASAC, Sottoserie 4.10.1, segnatura b 027, Dossier « Tavola rotonda – Pubblicazione Atti – Interventi », « Interventi della seduta pomeridiana del 25 settembre », page numérotée 1. Cette est reproduite telle qu'elle apparaît dans les documents d'archive, sans avoir été revue ou corrigée.
[306] « Il Berliner Ensemble mi sembra un po' troppo rinchiuso nello sfruttamento del repertorio brechtiano. E corre il rischio di diventare un museo. Niente di ciò è meno conforme alla dialettica di Brecht. » (Bernard Dort, *L'Opera teatrale di Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 80). Cette déclaration ne semble pas présente dans les enregistrements tapuscrits originaux des interventions des participants de la table ronde. Souvent d'ailleurs des écarts peuvent être constatés entre les documents présents dans le fonds ASAC et les actes imprimés, écarts qui pourraient se révéler décisifs pour saisir l'évolution de la réflexion de ces intervenants ainsi que le réel ton de ces débats.

célèbre *Kulturkampf*, la pire offensive contre les intellectuels, qui [ait eu] lieu en RDA[307] ». Bref, les artistes et les intellectuels est-allemands opèrent dans une situation sans aucun doute très difficile et c'est dans ce contexte difficile que se déroule la tournée du Berliner[308].

Or, bien que l'intervention de Planchon n'obtienne pas de réponses de la part des membres du Berliner, elle conduit néanmoins Dort et Chiarini à nuancer leurs positions. Nous avons déjà mentionné la remarque finale de Dort ; Chiarini, de son côté, semble presque reprocher au Berliner d'avoir montré le personnage de Coriolan comme une figure négative mais centrale, écrasante, en revenant au modèle shakespearien que Brecht avait renversé. En reprenant une scène en particulier du *Coriolan*, le fondateur du Berliner Ensemble construit en effet l'un des principaux « modèles » de renversement d'œuvres du passé[309]. Ainsi la mise en scène de 1964 de Manfred Wekwerth se doit d'être tout autant la reprise la plus rigoureuse du « Modell » qu'elle-même un nouveau modèle pour tout créateur ou troupe intéressée à l'œuvre de Brecht.

Voilà que précisément au sujet du nouveau *Coriolan* du Berliner, Planchon révèle sa singulière position d'interprète. Pour lui, la nouveauté de l'œuvre scénique du Berliner réside dans les motivations d'ordre psychologique expliquant la conduite du protagoniste, aussi fortes que celles d'ordre idéologique[310]. Il se réfère, plus particulièrement, à une scène du dialogue entre

[307] Sonia Combe, *La Loyauté à tout prix. Les flouées du « socialisme réel »*, coll. « Clair et Net », Lormont, Le Bord de l'eau, 2019, p. 122.

[308] Par ailleurs, les travaux de Sonia Combe ont le mérite de prendre en compte la position souvent contradictoire, au vu de l'analyse d'une documentation archivistique jamais exploitée, d'intellectuels tels Anna Seghers – figure très étudiée par cette historienne –, Heiner Müller mais aussi Helene Weigel. Les personnalités étudiées par Combe semblent œuvrer pour que les intellectuels de la RDA obtiennent plus de liberté sans jamais mettre en question la « loyauté à tout prix » au projet politique fondant cette République. Elle émet ainsi l'hypothèse que ces hommes et ces femmes aient choisi une stratégie du silence consistant à refuser de discuter des problèmes de la RDA avec des personnalités étrangères afin de faire avancer les négociations avec les dirigeants du SED pour, globalement, obtenir plus de liberté ou pour introduire des théories interdites dans l'Allemagne de l'Est, *cf.* Sonia Combe, « Le silence comme éthique ? Jürgen Kuczynski (1904-1997) : tentative de portrait », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 120, 2013, p. 137-154 [disponible en ligne, consulté le 02 octobre 2019]. Même si elle n'étudie pas en profondeur la position de Weigel, elle semble l'insérer clairement parmi ces « dissidents fidèles ».

[309] *Cf.* Bertolt Brecht, « Étude de la première scène du Coriolan de Shakespeare » [1955] in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 468-484. Le *Coriolan* de Brecht est structuré autour du conflit entre l'aristocrate Coriolan, héros de la guerre contre Corioles et espoir de la victoire de Rome contre les nouveaux ennemis, les Volsques, et la plèbe romaine, ces derniers voyant en ce héros le pire ennemi des intérêts de leur classe. Brecht construit une œuvre dialectique, une adaptation à la fois dramatique et scénique de l'original shakespearien à même de montrer la lutte entre les classes qui composent la société romaine et les contradictions d'un protagoniste qui préfère se battre contre son propre peuple plutôt que renoncer à son orgueil aristocratique et guerrier. André Antoine est le premier à mettre en scène cette pièce en France, le 21 avril 1910 au Théâtre de France, tandis que la version créée par l'administrateur de la Comédie-Française Émile Favre le 9 décembre 1933 sera interrompue le 10 février 1934 en raison des troubles, fomentées par l'Action française, organisés par les ligues fascistes qui menacent directement le bon déroulement des représentations de ce *Coriolan* (*cf.* Gabriel Boissy, « À la Comédie-Française, pourquoi on a dû renoncer à jouer hier *Coriolan* », *Comœdia*, 10 février 1934). C'est aussi en raison de cette histoire tourmentée que cette pièce a longtemps été lue en France, aussi bien qu'en Italie, comme une pièce « fasciste ».

[310] « Je vois bien qu'il y a quelque chose de nouveau dans le *Coriolan*, dans le sens que le personnage suit sa mère pour des motifs très personnels et pourrait-on dire psychanalytiques. […] Le personnage agit selon un problème que c'est sa mère qui le pose et [cela est de la] psychanalyse et çà me semble nouveau chez Brecht. » (Tapuscrit original de

Coriolan/Ekkehard Schall et sa mère Volumnie/Hélène Weigel[311]. De plus, selon Planchon, le Berliner Ensemble n'aurait pas su gommer la nature de l'influence de la mère sur son fils, laquelle « porte un nom[312] », celui de complexe d'Œdipe.

Hecht répond froidement à Planchon que, même si le penchant de Volumnie est certes fort sur Coriolan, il ne s'agit pas de la seule influence que ce personnage subit, ni de la plus importante. En outre, il ajoute qu'une analyse psychanalytique de ce rapport aurait été sans importance pour la troupe du Berliner[313]. Ensuite, Ernst Schumacher intervient pour réaffirmer tout l'intérêt de l'analyse de la lutte entre les classes et entre un héros et la collectivité telle qu'elle est offerte par le Berliner. Or, le manque de toute réaction de la part du Berliner est vivement remarqué par Planchon, qui s'excuse d'avoir bousculé le programme du débat même s'il défend sa position :

> Je voulais seulement entendre parler le Berliner Ensemble, mais on ne l'a pas entendu parler et afin que le Berliner Ensemble parle j'ai posé la question où est la nouveauté, comment est votre travail actuel. Je n'ai entendu de réponse. On a l'impression que le Berliner est toujours dans une position défensive. Mais Brecht dirait qu'il faut absolument avoir des positions offensives, et c'était cette position offensive qui m'intéressait[314].

Les photographies publiées dans les actes de cette table ronde permettent de voir les participants au débat ainsi qu'une partie du public présent dans l'« Aula Magna » de l'Université de Venise en cette fin de septembre 1966. Ces images fixent le moment des premières salutations au public de la part des organisateurs du Festival et des participantes et des participants à la table ronde. Planchon est assis à la table principale, à côté de Tenschert et de Weigel. Une lecture de ces images ignorant le contenu des actes publiés pourrait faire penser qu'il est pleinement inscrit parmi les fidèles exégètes de Brecht et proche du Berliner. En réalité, Planchon profite de cette occasion internationale pour revendiquer, et d'une façon officielle et publique, sa position *hétérodoxe* par

---

l'intervention de Roger Planchon à la « Tavola rotonda internazionale » le 25 septembre 1966, *op. cit.*, page numérotée 6).

[311] Bertolt Brecht, *Coriolan*, acte III, scène 1, traduction de Michel Habart [1962], in *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1979, p. 165. Au cours de cette scène, la mère de Coriolan convainc son fils d'obtenir la faveur du peuple de Rome pour pouvoir ensuite obtenir le Consulat. Mais Planchon se réfère plus globalement à la relation entre ce fils orgueilleux et cette mère aristocrate, cette dernière ne pouvant choisir entre la mort de Coriolan et la honte de voir son propre fils détruire la ville de ces ancêtres. Dans tous les cas, cette pièce, restée à l'état de fragment après la mort de Brecht, montre que l'attitude violemment égoïste, classiste et militariste de ce « héros » ne peut que le conduire à sa fin.

[312] Pourrait-on dire en faisant écho à la formule avec laquelle Planchon analyse la passion d'Orgon pour Tartuffe *Cf. supra* II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe* – Tartuffe *première version*.

[313] « Eine psychoanalitische Analyse wäre für das Berliner Ensemble nicht interesant, sönts hätte man das Stück nicht aufgeführt. » / « Une analyse psychanalytique ne serait pas intéressante pour le Berliner Ensemble, sinon la pièce n'aurait pas été jouée. » (Tapuscrit original de l'intervention de Werner Hecht à la « Tavola rotonda internazionale » le 25 septembre 1966, *op. cit.*, page numérotée 7). Nous remercions Quentin Fondu de nous avoir aidé à comprendre la signification des interventions de Hecht et de Schumacher afin de vérifier leur correspondance avec la version publiée dans la traduction italienne.

[314] Tapuscrit original de l'intervention de Roger Planchon à la « Tavola rotonda internazionale » le 25 septembre 1966, *op. cit.*, page numérotée 12.

rapport à l'horizon idéologique dans lequel Brecht a inscrit son œuvre, que le Berliner défend et que d'autres metteurs en scène respectent, Giorgio Strehler en premier lieu.

Le metteur en scène italien, d'ailleurs, est en ces mêmes années en train de s'affirmer comme le plus important exégète de Brecht en dehors des membres du Berliner[315]. La position que Planchon assume au cours de cette rencontre est, au contraire, celle d'un *profanateur,* donc marginale au regard de toute interprétation officielle des œuvres de Brecht.

Dans ses *Apprentissages. Mémoires*, Planchon expose sa version de la véritable réaction de Helene Weigel à son analyse psychanalytique des rapports entre Coriolan et Volumnie :

> La charge d'homosexualité de *Baal,* de *Puntila,* est plaisante. Dans les années 1960, c'était un crime, à Berlin-Est, d'en parler. Brecht, un après-midi à Venise, ton Hélène Weigel, comédienne épatante nie, les yeux furibonds, ce versant de ton œuvre. À la terrasse d'un bistrot, ta veuve terrifiée par la Stasi interprète, pour moi seul, le rôle de la « communiste bornée ». Pour que *les lendemains chantent,* quelle prestation ! Était-ce pour cette militante un rôle de composition ? certains disent non. Je veux croire le contraire. Après une tirade contre l'homosexualité, elle m'affirme qu'aucun soupçon d'inceste ne titille Coriolan, le personnage de Shakespeare que je venais d'évoquer. Prête à mordre, emportée par son élan, pour que *les lendemains chantent,* elle vomit, vingt minutes, la psychanalyse, « cette pseudoscience, ce sous-produit idéologique capitaliste ». Puis étendard de la RDA au poing, ne reculant devant aucun sacrifice, elle dénonce l'esprit aristocratique de Shakespeare, son ignorance crasse du marxisme-léninisme. « La date de naissance de l'auteur de *Coriolan* n'est pas, pour moi, une excuse. » Sur ce, elle effectue une sortie royale. À la terrasse d'un café vénitien, la directrice du plus prestigieux théâtre de Berlin-Est délira pour mentir avec l'aplomb de Mère Courage[316].

La version de Planchon de cet échange est sans doute injuste à l'égard de l'actrice qui a contribué à ce qu'une génération d'hommes et de femmes de théâtre de l'Ouest puisse imaginer

[315] Strehler et Grassi, après la « mythique » et mythifiée mise en scène *L'Opéra de Quat'sous* à Milan en 1956 à la présence de Brecht, insistent sur l'importance du message que le « maître » aurait laissé à Strehler avant de rentrer en Allemagne. Dans cette courte lettre, Brecht aurait affirmé avoir voulu céder les droits de représentations de ses œuvres à Strehler et au Piccolo « pour l'Italie et même pour l'Europe » (Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail*, Paris, Fayard, 1980, p. 99). Sans nul doute, les interprétations du directeur du Piccolo demeurent parmi les plus intéressantes pour ce qui est de la découverte de la profondeur de cet auteur et metteur en scène allemand. En 1963, par exemple, Strehler réalise avec le Piccolo une version de *La Vie de Galilée* que Georges Dupré n'hésite pas à définir « exemplaire » sur *Partisans*, ajoutant que l'œuvre de Strehler montre « [q]ue la quasi-perfection et efficacité scéniques brechtiennes peuvent s'exprimer hors du cadre du Berliner Ensemble. » (Georges Dupré, « Entretien avec Tino Buazzelli », réalisé par Andrea Frezza et traduit de l'italien, *Partisans*, n° 16, juin-juillet-août 1964). Toutefois, la célèbre lettre de Brecht à Strehler a été perdue, dans un premier temps du moins, par admission de Strehler lui-même (*cf.* lettre manuscrite de Giorgio Strehler à Helene Ritzerfeld, reproduite par Alberto Bentoglio, *Brecht e il Piccolo teatro. Una questione di diritti*, Milan-Udine, Mimesis, 2016, p. 171-174). Cette lettre semble avoir été retrouvée par Andrea Jonasson, actrice du Piccolo et compagne de Strehler, au cours des années 1980. Le co-directeur du Piccolo s'impose néanmoins aussi bien grâce à cette lettre qu'en raison de la qualité de ses réalisations comme le gérant des droits de Brecht en Italie et comme le garant de la qualité de toute interprétation de ses œuvres par des troupes italiennes. Cette situation engendre un conflit avec d'autres metteurs en scène ou directeurs de théâtres italiens qui l'accusent d'avoir monopolisé l'œuvre de Brecht (*cf. ibidem,* p. 171). Strehler explique lui-même, d'ailleurs, la situation du système théâtral italien dans sa lettre à Ritzerfeld : « Il sistema del teatro italiano non consente di rappresentare ad esempio *Baal* a Roma e contemporaneamente a Milano, Genova e Torino (è un esempio astratto) con altri complessi. Cosa che invece avviene agevolmente col teatro tedesco. Una rappresentazione impedisce l'altra. » / « Le système du théâtre italien ne permet pas de représenter, par exemple, *Baal* à Rome et dans le même temps à Milan, Gênes et Turin (c'est un exemple abstrait) avec d'autres compagnies. Ce qui est en revanche courant dans le théâtre allemand. Une représentation en empêche une autre. » (*Ibidem*).

[316] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires,* Paris, Plon, 2004, p. 60-61.

un Théâtre différent pour le monde issu de la deuxième guerre mondiale. Certes, Planchon ne manque pas, au préalable, de souligner que les « quatorze heures [passées avec Brecht] l'ont plus enrichi que mille autres rencontres les quatorze années suivantes[317] ». Toutefois, en oubliant le contexte et les combats dans lesquels artistes et intellectuels de la RDA sont engagés à la fin des années 1960[318], au cours de cette table ronde, Planchon donne une preuve de sa volonté à franchir toute sorte de limite pour affirmer sa liberté critique.

À Dominique Darszacq, donc une année plus tôt que ses « mémoires » ne soient publiées, Planchon révèle l'*usage* qu'il aurait souhaité faire du *Leherstück* de Brecht *La Décision*[319] :

> […] *La Décision*, c'est une pièce magnifique...c'est une pièce... c'est la vraie grande pièce stalinienne […]. Brecht a écrit vers les années 30, la préfiguration des procès de Moscou. C'est-à-dire, qu'il a raconté, comme un immense poète, ce qui va se passer en 37, dans les procès de Moscou, et même plus tard, pendant...enfin tous les procès qui ont lieu après. Il va inventer cette espèce de fable invraisemblable : un bon révolutionnaire déclenche la révolution, sans attendre l'ordre du parti. Donc, il commet une faute. Et, du coup, on va expliquer, ça va être son procès, on va expliquer à ce révolutionnaire, que, évidemment, c'est le dernier des cons, et c'est surtout un criminel, parce qu'il n'a pas attendu les ordres du parti, que lui n'a que deux yeux, que le parti en a des millions etc., enfin... une espèce de salade invraisemblable […]. Mais, c'est une pièce prophétique, parce qu'il a inventé, bien avant que ça existe, les procès de Moscou, c'est-à-dire qu'il a eu l'intuition profonde de ça. Et donc, moi je propose à la famille Brecht de monter *La Décision*, avec quelques petits passages des procès de Moscou. Et évidemment, inutile de vous dire que je n'ai jamais eu l'autorisation[320].

Planchon révèle avoir souhaité, en somme, *profaner* en profondeur le « modèle » brechtien pour en faire une parabole prophétique ou une œuvre-monde dépassant de loin le contexte et la fonction propre à cette pièce didactique. Or, la correspondance avec Manfred Wekwerth, immédiatement successive au « non-débat » de Venise, permet de vérifier la réelle volonté de Planchon de faire un usage incongru des pièces de Brecht.

Le 17 décembre 1966, Planchon déclare à Wekwerth, en répondant à une lettre envoyée par le metteur en scène allemand, que « devant la fascination exercée par Grotowski et le Living Theatre[321] », il faut réagir en poursuivant dans la voie dialectique dessinée par Brecht. Et Planchon

---

[317] *Ibidem*, p. 60. *Cf. supra* I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?

[318] Par ailleurs, Antoine Bourseiller, alors qu'il dénonce et condamne l'attitude de Helene Weigel au sujet de la censure d'un disque issu de sa création de *Dans la jungle des villes* en 1963, consigne un récit humain assez bouleversant de la situation douloureuse dans laquelle Weigel est obligée d'opérer, *cf.* Antoine Bourseiller, *Sans relâche. Histoires d'une vie*, Arles, Actes-Sud, 2008, p. 123-126.

[319] Traduction d'Édouard Pfrimmer [1959], in *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1974, p. 209-238. Il est à remarquer que Strehler aurait choisi cette pièce pour sa première mise en scène brechtienne, en 1955, avec les élèves de l'École du Piccolo Teatro, *cf.* Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*, Milan, La nave di Teseo éditions, 2021. Cette autrice n'indique pas la source d'où elle a tiré cette information.

[320] « Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », 2003, *op. cit.*

[321] Lettre de Roger Planchon à Manfred Wekwerth du 17 décembre 1966, archives personnelles de Michel Bataillon. Nous ne connaissons pas les lettres de Wekwerth, probablement conservées dans l'archive du Berliner Ensemble. Néanmoins, Wekwerth résume, de son point de vue, l'échange avec Planchon dans un texte publié en 1973 dans ses

d'ajouter dans le *post scriptum* : « En France, et surtout en Belgique, les jeunes ne jurent plus que par Grotowski, le Living Theatre et Peter Brook, et nous voyons tous les brechtiens d'hier se jeter sur ce nouveau gadget. En grande pompe, ils célèbrent l'enterrement du citoyen d'Augsbourg. Cela est à la fois triste et amusant[322]. »

À plus forte raison, pour lui, nier la « part d'ombre[323] » cachée dans les œuvres du « maître » serait un faux pas stratégique outre qu'une négation de la richesse aussi « inconsciente » des drames de Brecht. Et afin de solliciter la réaction de Wekwerth, il pose une série de questions, parmi lesquelles : « Est-il indispensable (et même utile) pour un marxiste de nier que le retournement de Coriolan est, en partie, pathologique ?[324] » Si Planchon se présente à Wekwerth comme un homme de théâtre appartenant à un même courant en opposition à un autre, jamais une seconde il ne renonce à ses interprétations personnelles. Tout dogmatisme qui refuserait *a priori* tel ou tel instrument analytique apparaît à Planchon comme intolérable.

La seconde réponse de Planchon à une lettre de Wekwerth est plus longue et peut-être davantage révélatrice du regard qu'il porte sur toute œuvre dramatique ou scénique. Tout d'abord, il se dit très heureux que Wekwerth ait confirmé tout ce que lui-même avait « déchiffré dans le spectacle[325] » et qu'en revanche les « gens du Berliner Ensemble[326] » avaient nié – ou dû nier – à Venise. Comme il constate qu'ils sont d'accord sur l'essentiel – l'importance de dégager la « zone obscure » du *Coriolan* mais d'une façon rationnelle – il passe vite à la *pars destruens* de son argumentaire : il attaque la version de Brecht du *Coriolan* et exalte celle de Shakespeare. Planchon lui-même se surprend du « traditionalisme » de son discours[327]. Il définit, de plus, sa situation comique, car il a « pendant longtemps arrangé, adapté, coupé, de nombreux ouvrages[328] ». Il révèle alors sa position au sujet de l'adaptation – que pour ce metteur en scène est autant dramatique que scénique – des textes classiques : « Nous avons le droit de TOUT, TOUT adapter mais à une seule condition : l'adaptation doit être supérieure à l'œuvre originale[329]. »

Écrits, sous le titre de « La fin de la mode Brecht est-elle la fin de Brecht ? Extrait d'un échange de lettres avec Roger Planchon. 1966 », *cf.* Manfred Wekwert, « Ist das Ende der Brecht-Mode das Ende des Brecht ? Aus einem Briefwechsel mit Roger Planchon. 1966 », in *Schriften. Arbeit mit Brecht, dem 75. Geburtstag Bertolt Brechts*, Berlin, Henschel, 1973, p. 279-285.

[322] Lettre de Roger Planchon à Manfred Wekwerth du 17 décembre 1966, *op. cit.*

[323] *Ibidem*.

[324] *Ibidem*.

[325] Lettre de Roger Planchon à Manfred Wekwerth du 5 juillet 1967, archives personnelles de Michel Bataillon.

[326] *Ibidem*. Il est toutefois évident qu'aucune hypothèse ne peut être avancée à partir de la seule lecture des réponses de Planchon quant au réel contenu des lettres de Wekwerth.

[327] « Je vais vous paraître un vieux diplodocus en plaidant pour le respect du texte. » (*Ibidem*).

[328] *Ibidem*.

[329] *Ibidem*.

Or, avant de répondre aux précises et nombreuses critiques de Wekwerth au sujet de sa version du *Tartuffe*, Planchon, en une phrase, synthétise sa contradiction de *profanateur* respectueux de la lettre des textes qu'il transforme :

> Le plus important de votre spectacle reste vos arrière-pensées. Au soleil de votre conception, Coriolan a une ombre double. La première ressemble au héros de Shakespeare et on distingue sous le profil de la seconde, la moustache d'un certain Joseph. Il y a en effet une assez belle pièce à faire sur Staline. Votre spectacle est le rêve de cette pièce-là. Il est une belle invitation aux auteurs pour qu'ils traitent ce sujet dans le sens qu'il convient. Tous les hommes de gauche sentent bien que cette sombre époque reste à comprendre et à traduire[330].

Il est tentant de mettre en parallèle cette analyse du *Coriolan* du Berliner avec le rêve de *sa* version de *La Décision* de Brecht. La pièce du Berliner qu'il a vue à Venise, lui aurait-elle fait surgir le désir d'écrire l'œuvre sur Staline se muant, ensuite, dans un projet de *profanation* de *Die Maßnahme* ? Quoiqu'il en soit, nous ne pouvons que constater la contradiction de l'attitude de Planchon, aussi bien respectueux de la lettre des textes qu'il met en scène que soucieux de révéler l'inconscient politique et psychologique nichée dans les œuvres dramatiques de Brecht et dans les mises en scène du Berliner. En outre, il est à remarquer que s'il attaque, en cette même année, l'idéologie du « Nouveau Théâtre », il est néanmoins prêt à subvertir le bon déroulement d'une prestigieuse table ronde internationale, puis titiller le plus important metteur en scène est-allemand quant à ses arrière-pensées politiques et idéologiques pour imposer ses droits en tant qu'« interprète ». De notre point de vue, avec cette lettre, Planchon confirme son attitude d'*auctor* : même s'il devrait convaincre le metteur en scène allemand de la rigueur de ses versions scéniques, même s'il rejette des *praxis* voulant remplacer le « système Brecht[331] », il cherche à obtenir le droit d'établir *son* œuvre scénique à partir de l'œuvre dramatique de Brecht. Or, cette même attitude nous permet de penser la proximité et la distance entre Roger Planchon et Giorgio Strehler.

Strehler, l'exemple du Piccolo…

> J'ai choisi le texte de Goldoni [*Arlequin serviteur de deux maîtres* comme premier spectacle du Piccolo en 1947] pour plusieurs raisons : la première est que nous voulions, avec Paolo Grassi, fonder notre travail à partir des propositions de Gramsci préconisant un théâtre social, idéologique, et tout à la fois revenir à Goldoni, envisagé comme un auteur populaire, et un retour aux œuvres en dialecte. […] Ce qui était intéressant pour moi, c'est que, dans sa préface [à *Arlecchino servitore di due padroni*], Goldoni laisse entendre que l'acteur qui reprendra le rôle d'Arlequin peut inventer ses propres actions scéniques. Quand j'étais jeune, j'étais obsédé par certains problèmes du « théâtre gestuel » que nous appelions simplement « mimique ». […] Le texte de Goldoni me donnait l'occasion de mettre en acte cette interrogation à travers une recherche sur une tradition perdue et de faire un travail de création. […] Je me bats pour affirmer l'importance fondamentale du texte au théâtre : ce n'est pas pour autant, comme je l'ai dit, que

[330] *Ibidem*.
[331] Pour reprendre la formuler de Dort citée plus haut.

> je renie l'importance de tous les autres éléments qui composent la représentation théâtrale. Mais tous naissent d'une interprétation du texte dramatique. Je suis quelqu'un qui interprète ce que les autres ont dit, qui écrit sur les mots d'autrui[332].

Dans l'impossibilité d'interroger en profondeur la relation entre Roger Planchon et Giorgio Strehler, ce qui mériterait un travail à part[333], nous nous contenterons de suggérer la différence fondamentale, et structurelle, entre Planchon et Strehler pour tenter de comprendre leurs approches dramaturgiques respectives et les liens entre les institutions qu'ils dirigent. Une telle interrogation est par ailleurs inévitable pour saisir la position de Strehler au cours de la table ronde de Venise au regard de celle de Planchon.

Si l'on s'en tient aux seules déclarations de Strehler et à l'analyse de la *praxis* de Planchon que nous avons jusque-là menée, la modalité avec laquelle ils « écrivent sur les mots d'autrui » semble profondément conditionnée par les contextes culturels dans lesquels ils œuvrent. Lors de la « découverte » du Piccolo par *Théâtre populaire* en 1959, Grassi et Strehler illustrent aux lecteurs de cette revue la particularité du travail du Piccolo. Ils mettent ainsi l'accent sur la réalité italienne, un pays dépourvu d'un centre politique et culturel comparable à Paris pour la France[334]. C'est enfin toujours sous le magistère de Gramsci, de ses propres analyses et de l'interprétation de cette pensée par les intellectuels italiens d'après-guerre, que les codirecteurs du Piccolo illustrent à la rédaction parisienne la mission de leur entreprise théâtrale[335].

---

[332] *Giorgio Strehler*, Introduction, entretiens, choix des textes et traduction par Myriam Tanant, Arles, Actes-Sud, 2007, p. 56-57 et p. 64.

[333] Il serait intéressant, tout particulièrement d'enquêter sur leur positionnement respectif au sein d'un naissant réseau de théâtres européens de service public. Margherita Laera, à ce propos, a déjà développé une analyse de l'Utopie strehlerienne d'un Théâtre pour l'Europe, *cf.* Margherita Laera, « A Theatre of/for Europe : Giorgio Strehler and the dream of a united continent », in *The Great European Stage Directors*, *op. cit.*, p. 133-157. À signaler, en outre que Planchon a certainement suivi de près les réalisations de Strehler, ainsi que tissé d'étroits liens avec Paolo Grassi. Pour ne citer qu'un exemple, Planchon confie à Arturo Lazzari, dans *L'Unità* du 20 juin 1963, à propos de *Vita di Galileo* : « Digli che quando il nostro lavoro è fatto così, allora è davvero utile / Dis-lui [à Strehler] que quand notre travail est réalisé de la sorte, alors il est vraiment utile ».

[334] « L'Italie n'est pas encore une nation, mais une fédération qui, aujourd'hui seulement, est en train de devenir une nation. Des obstacles insurmontables s'opposaient [dès son « Risorgimento »] à la diffusion de la culture, à la diffusion du théâtre, non seulement entre le Nord et le Sud, mais à l'intérieur même de ces régions, où des différences sinon des oppositions subsistent encore : entre la République de Venise et le royaume de Parme, celui de Bologne, etc. Or, tout grand théâtre moderne est lié à la nation, à l'unité nationale. L'Angleterre a eu Shakespeare parce qu'elle était déjà l'Angleterre. Nous savons bien qu'il y a eu l'Allemagne, et en Allemagne des théâtres de cour valables, comme celui de Weimar. En Italie il n'y a rien eu, rien depuis la Renaissance : le théâtre de cour italien, qui date de la Renaissance, est mort avec elle. Nous en ressentons les effets aujourd'hui encore, notamment dans l'éloignement qui existe entre la littérature et la vie réelle du peuple italien, dans notre langue même. » (Paolo Grassi et Giorgio Strehler, « Notre théâtre », *Théâtre populaire*¸ n° 33, 1er trimestre 1959, p. 12).

[335] « La langue vulgaire et le langage cultivé sont en effet, en Italie, radicalement différents l'un de l'autre au point que l'on peut dire : le peuple italien pense comme il ne parle pas, et parle comme il n'écrit pas. […] nous ne pouvons traiter ici ce sujet : nous voulons seulement en souligner l'importance. Importance dont les intellectuels italiens, notamment depuis les écrits de Gramsci, *Littérature et vie nationale*, par exemple, sont de plus en plus conscients […]. » (*Ibidem*). La référence à Gramsci est un *τόπος* très fréquenté par tout intellectuel italien de gauche, communiste ou socialiste, des années 1950 et 1960. Soulignons tout de suite le caractère antidogmatique, scientifique, des vastes projets d'études que Gramsci esquisse dans ses cahiers de prison. La nature de ces réflexions a par conséquent rendu la pensée de Gramsci

Or, bien conscient que la tradition de la *Commedia dell'arte* a été à jamais perdue, Strehler poursuit son engagement de metteur en scène en se proposant de fonder une tradition théâtrale nationale à partir de sa réinvention d'une forme de théâtre tout à la fois populaire et littéraire[336]. De ce point de vue, la découverte de Brecht coïncide, pour Strehler, avec la découverte d'une méthode rigoureuse pour fonder une tradition qui ne soit pas l'expression idéologique d'une classe dominante mais qui, tout en rassemblant les masses comme le veut Vilar, permette de réfléchir sur les différences entre les classes sociales[337]. En outre, Brecht lui offre la clef pour penser à un répertoire qui soit national et européen sans pour autant jamais devenir élitiste[338].

Pour ce qui concerne Roger Planchon, il faut appliquer le raisonnement inverse. Nous avons jusque-là analysé l'action d'un metteur en scène opérant dans un contexte profondément marqué par une idée de « tradition », ou des traditions littéraires et interprétatives nationales. Planchon se bat contre ces « traditions » pour pouvoir exprimer sa liberté d'« écrire avec les mots d'autrui », alors que Strehler et Grassi postulent plutôt un « retard italien » au sujet de la naissance de la mise en scène moderne[339].

En somme, Strehler *invente* une tradition plutôt que la *profaner*[340] , alors que la posture de Planchon, *auctor* de son théâtre, demeure singulière. À l'opposé du projet de Strehler avec le

---

l'un des piliers de la culture académique de la République italienne née de la Résistance, au-delà des efforts du Parti communiste italien d'en souligner le caractère idéologique. Sans nier les perspectives marxistes de Gramsci, il est important de reconnaître la référence à Gramsci de Grassi et de Strehler comme l'allusion à une critique légitime pour tout intellectuel italien et non pas une référence de proximité au PCI, les codirecteurs du Piccolo ayant d'ailleurs été toujours proches du PSI, parti adversaire du PCI dès 1956. Pour ce qui concerne le début d'une réflexion de Gramsci au sujet des « Caractères de la culture italienne », *cf.* Antonio Gramsci, « Caratteri della cultura italiana », in *Quaderni dal carcere*, Quaderno 14 (I) 1932-1935, édition établie par Valenino Giarratana, Turin, Einaudi, [1975] 2001, p. 2265-2268 et « Problemi della cultura nazionale italiana », in Antonio Gramsci, *Ibidem*, Quaderno 21 (XVII) 1934-1935, p. 2678-2707.

[336] *Cf.* Roberta Carpani, « l'*Arlecchino* goldoniano », in Federica Mazzocchi et Alberto Bentoglio (dir.), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Rome Bulzoni éditeur, 1997, p. 225-234.

[337] *Cf.* les déclarations de Strehler dans *Per un teatro umano : pensieri scritti, parlati e attuati*, Milan, Feltrinelle, 1992, p. 23-24 et cité aussi par Bent Holm, « Giorgio Strehler : thé epic stage director who betrayed Brecht », in *The Great European Stage Directors*, *op. cit.* p. 109. Dans l'édition française de son *Per un teatro umano*, à propos du rêve vilarien d'un théâtre *fête*, populaire mais « unanimiste » pour reprendre la catégorie proposée par Hamidi-Kim, Strehler écrit : « Le théâtre, à un certain moment, dans une société si pleine de contradictions et qui s'acheminait vers cette sorte de frénésie de consommation, il s'est révélé que ce ne pouvait plus être ce que nous aurions voulu que ce fût : théâtre d'unité. » (Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, texte établit par Sinah Kessler, préface de Bernard Dort, traduction d'Emmanuelle Genevois, Paris, édition Fayard, 1980, p. 26).

[338] *Cf.* Margherita Laera, « A Theatre of/for Europe : Giorgio Strehler and the dream of a united continent », *op. cit.*, p. 138-139.

[339] Ce « retard », qui serait dû au contexte spectaculaire italien aussi bien qu'au lourd héritage du fascisme, est, par ailleurs, une postulation fonctionnelle à l'affirmation de la centralité du metteur en scène critique et du projet de rénovation porté par le Piccolo aussi bien que par des metteurs en scène tels que Luchino Visconti, Gianfranco de Bosio ou Luigi Squarzina.

[340] Si le cas de l'œuvre de Giorgio Strehler en son contexte national semble très particulière, l'on pourrait, plus globalement, se demander quel rapport la mise en scène moderne entretient avec la notion d'« invention de la tradition », phénomène typique de la modernité industrielle, telle qu'elle a été analysée par Eric Hobsbawn (*cf.* Eric Hobsbawn, « Inventer des traditions », *Enquête*, n° 2, 1995, [en ligne : http://journals.openedition.org/enquete/319 Consulté le 30 avril

Piccolo, le directeur du Théâtre de la Cité opère un compromis entre les droits du metteur en scène moderne et critique et l'*usage* d'une œuvre préalable *utile* seulement si libérée, dialectiquement, du poids de la « Tradition ». Les postures de ces deux metteurs en scène semblent ainsi être parallèles : elles marchent ensemble, elles sont proches mais jamais elles ne se touchent, jamais on ne pourrait les superposer – malgré le « croisement » de leurs parcours. Autrement dit, si leurs *praxis* sont sans nul doute influencées par Brecht et par un contexte européen commun, leurs styles sont différents en raison de leur réaction, subjective, aux situations nationales dans lesquelles ils opèrent. Nous pouvons ainsi commencer à vérifier la « proximité parallèle » de ces deux artistes à partir de la réaction de Strehler à la « provocation » de Planchon à Venise en 1966.

L'intervention de Planchon conduit en effet le codirecteur du Piccolo à défendre le théâtre dirigé par Hélène Weigel, critiquant aussi la réelle utilité de ces tables rondes et la grande difficulté à bâtir, vraiment, un théâtre européen. Dans sa longue réponse, qui prolonge son intervention de la matinée[341], certes il formule aussi quelques réserves à l'égard de la nouvelle mise en scène du *Coriolan* par Wekwerth et Tenschert. En réalité, Strehler se limite à indiquer l'impossibilité du Berliner de parler de tous les problèmes qu'ils abordent au cours de leur travail et préfère détailler sa position de metteur en scène des pièces de Brecht. Par ailleurs, outre à admonester Planchon pour son intervention inopportune, il répond aussi à la remarque de Dort portant sur la nécessité de monter Beckett ou d'autres dramaturges du nouveau théâtre dans une perspective épique :

> [P]our moi – puis-je parler aussi au nom des amis du Berliner ? – il est encore important, aujourd'hui, ne pouvant pas tout faire, de choisir une interprétation de *Mère Courage* ou des *Jours de la Commune* de Brecht, du *Coriolan* ou de *Saint Jeanne des abattoirs* au lieu d'une mise en scène « critique » de Beckett ou bien de Genet[342].

Strehler se fait donc le porte-parole du Berliner, en brisant et en défendant à la fois le silence de la troupe allemande. La posture que Strehler assume avec cette réponse ne fait que confirmer la centralité de sa position au sein de ce réseau. Il n'est peut-être pas anodin, à ce sujet, de souligner que le tapuscrit de la séance qui « enregistre », d'une manière ponctuelle, toute intervention en allemand, français ou italien, « n'enregistre » que peu de lignes de cette intervention de Strehler[343],

---

2019]. Pour l'ouvrage intégrale en langue française, *cf.* Eric Hobsbawm et Terence Range (dir.), *L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris : Édition Amsterdam, 2012).

[341] Une table ronde sur la « réception de Brecht en Italie » ne peut, en ces années, qu'être aussi consacrée à Strehler et au Piccolo.

[342] « Oltre a ciò mi sento di affermare energicamente che fare teatro è un problema di scelte e di priorità e che « per me » – posso dire a nome degli amici del Berliner ? – oggi è ancora importante – non potendo fare tutto – scegliere un'interpretazione di *Madre coraggio* o dei *Giorni della Comune*, del *Coriolano* o di *Giovanna dei macelli*, invece di una rappresentazione « critica » di Beckett o Genet. » (Giorgio Strehler, *L'Opera teatrale di Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 75).

[343] « C'è una grande difficoltà a trattare problemi così vasti e ad intendersi, sia per la lingua, sia anche per la necessità di proseguire il programma. C'è anche una tendenza all'astrazione e al gusto della discussione accademica che giustamente il Berliner combatte. » / « Il y a une grande difficulté à aborder des problèmes si vastes et à se comprendre, aussi bine

laquelle en revanche occupe six pages dans la version imprimée. En réalité, le codirecteur du Piccolo n'a donc pas comblé le silence du Berliner au cours de la séance, il s'est plutôt uni à ce silence. Ce sera seulement ensuite, dans le document imprimé, qu'il argumentera sa position et, ainsi, défendra le Berliner Ensemble.

Quoiqu'il en soit, ces déclarations montrent la volonté de Strehler de défendre les « droits » de Brecht et de la troupe dirigée par Helene Weigel aussi dans ce contexte international, en s'appuyant sur la qualité et sur la « fidélité » de son travail théâtral[344]. Cela ne veut aucunement dire que Strehler ne soit, entièrement, l'auteur de *ses* spectacles, y compris de *ses* versions de Brecht. L'analyse des positions de Strehler et de Planchon devrait tout au plus permettre de mieux souligner l'originalité de la proposition du metteur en scène français et l'urgence de Planchon à imposer sa vision des œuvres de Brecht. D'ailleurs, le mécanisme de profitable compétition entre ces deux metteurs en scène semble renforcer cette urgence.

Il nous faut, enfin, introduire une dernière différence entre Planchon et Strehler. Le directeur du Théâtre de la Cité semble agir, globalement, soit en tant que chef du projet théâtral de sa troupe, soit en qualité de représentant d'une équipe dirigée de façon collégiale[345]. Effectivement, l'importance de Robert Gilbert et sa mission en tant qu'administrateur général ne devraient jamais être négligées ou minorées. Force est néanmoins de constater que, aussi en raison de son tempérament et du fonctionnement de la troupe Théâtre de la Cité, jamais en ces années Gilbert

pour la langue que pour la nécessité de poursuivre le programme. Il y a aussi bien une tendance à l'abstraction et un goût de la discussion académique que le Berliner a raison de combattre. » (Tapuscrit original de l'intervention de Giorgio Strehler à la « Tavola rotonda internazionale » du 25 septembre 1966, *op. cit.*, page numérotée 10).

[344] Strehler, en effet, fait de la plus grande rigueur philologique, unie à une exceptionnelle capacité d'invention scénique, ses armes les plus puissantes pour mener à bien l'analyse toujours matérielle et contextuelle des situations théâtrales qu'il analyse sur scène. Cette rigueur, tout comme pour Planchon, est sans nul doute le fruit de son apprentissage à l' « école Brecht ». Pourtant, Planchon pousse les limites de cette *praxis* rigoureuse, expérimente non seulement à partir de l'exemple du « maître » Brecht mais met à l'épreuve cette même méthode d'analyse. Dans tous les cas, pour résumer la qualité formelle et la profondeur dialectique des mises en scène de Strehler, Dort nous consigne un extrait d'analyse de la spécificité des *praxis* de Strehler au regard de celle du Berliner Ensemble : « Un autre exemple, encore plus décisif : celui de la maquette de Luciano Damiani pour la *Vie de Galilée* de Strehler. Il s'agit bien là d'un intérieur-extérieur, puisque cette maquette reconstruit la charpente d'un édifice de la fin de la Renaissance. Cette structure est permanente : s'y jouent aussi bien les tableaux d'intérieur de la maison de Galilée (on sait que, thématiquement, la clôture a une grande importance dans la pièce) que les tableaux d'extérieur, celui du Carnaval, qui est aussi celui de la diffusion de la science galiléenne, y compris. Ainsi, dans le spectacle du Piccolo Teatro, y avait-il une compénétration entre le dedans et le dehors. Et, pour le spectateur, la sensation d'assister à l'action de l'un et de l'autre point de vue, de celui de la maison comme de celui de la rue. Le Berliner Ensemble avait fait un choix inverse : c'est dans une sorte de cour tapissée de hautes parois de cuivre qu'il a situé l'action de sa *Vie de Galilée*. Une cour close, une cour-puits, ouverte seulement vers le haut. Certes, là aussi, il y a identité entre ce qui se passe à l'intérieur et ce qui se passe à l'extérieur, mais la clôture de cette cour, d'emblée, signifie l'échec de Galilée : ni un atelier scientifique, ni une place publique, ce lieu se révèle être, en fin de compte, une prison. La charpente de Damiani (inspirée d'un dessin de Léonard de Vinci) offrait bien plus de possibilités de jeu : elle indique l'époque, elle suggère le travail scientifique, elle ne prévoit rien quant au « destin » de Galilée. » (Bernard Dort, « Le lieu de la représentation épique », in *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 98).

[345] *Cf. infra* III.1 La création d'un nouveau CDN : praxis et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Une nouvelle Maison de la Culture…*

ne semble avoir occupé une fonction comparable à celle incarnée par Paolo Grassi au Piccolo Teatro.

Si le Théâtre de la Cité semble être dirigé par Planchon, guide d'une équipe composite, Grassi est sans aucun doute le codirecteur du Piccolo, l'intellectuel qui est le père et le responsable du projet Piccolo Teatro de Milan tout autant que Strehler[346]. Grassi, avant de fonder le Piccolo, élabore son idée de réforme du théâtre italien avec Strehler et d'autres artistes en tant que critique dramatique du quotidien socialiste *L'Avanti !*[347]. En effet, au Piccolo il gère les droits des représentations des œuvres inscrites au répertoire en collaboration avec Strehler, il oriente la politique de ce théâtre, il impose des choix marquant la vie de cette institution et maintient lui-même les liens avec d'autres réalités nationales et internationales[348]. Bref, sans être metteur en scène[349], Grassi est un directeur « tout puissant », affirmation difficile à défendre pour ce qui concerne l'œuvre, le caractère et la stratégie adoptée par Gilbert à Villeurbanne en ces années. Aucune surprise donc que les traces disponibles de la relation entre le Théâtre de la Cité et le Piccolo consistent quasi exclusivement en la correspondance entre les directeurs Roger Planchon et Paolo Grassi.

Les premiers contacts entre ces deux personnalités remontent à fin octobre 1957, grâce à l'entremise de Roland Barthes[350]. Pourtant, les tentatives de prise de contact se poursuivent en décembre et en janvier 1958, car Planchon ne donne aucune suite aux premières lettres de

[346] Pour une synthèse historique des années de direction de Grassi au Piccolo de milan, *cf.* Alberto Bentoglio, « Gli anni del Piccolo Teatro 1936-1972 », in Carlo Fontana (dir.), *Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società*, Milan, Skira éditeur, 2011, p. 19-100.

[347] « Fu senza dubbio Paolo Grassi il più attivo, lucido e lungimirante protagonista di questa attività di aggiornamento del repertorio all'insegna della regia, cui si coniugava l'esigenza di un complessivo aggiornamento culturale, e del modo produttivo, del teatro italiano. » / « Paolo Grassi fut sans nul doute le plus actif, lucide et clairvoyant protagoniste de cette activité de mise à jour du répertoire sous le signe de la mise en scène, à laquelle il fallait ajouter l'exigence d'une mise à jour culturelle et productive totale du théâtre italien. » (Stefano Locatelli, « Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo « dramaturg » del Piccolo Teatro? », *Biblioteca Teatrale*, dossier *Obiettivo Guerrieri (parte seconda)*, n. 123-124, juillet-décembre 2017, Rome, Bulzoni éditeur, p. 186).

[348] Bentoglio ne manque d'ailleurs pas d'illustrer la volonté de Grassi de tisser de rapports étroits, amicaux aussi bien que fondés sur une continuité d'ordre intellectuel et politique, avec des artistes et des institutions européennes : « [Grassi] sait bien que le Piccolo doit tout naturellement se tourner vers l'Europe et, donc, il ne peut et ne doit pas se contenter des étriqués espaces italiens » / « Egli sa bene che il Piccolo ha il suo sbocco naturale in Europa e, quindi, non può e non deve fermarsi negli angusti spazi italiani […] » (Alberto Bentoglio, « Gli anni del Piccolo Teatro 1936-1972 », *op. cit.*, p. 49).

[349] Mais l'ayant été avant la fin de la guerre, puis encore en 1946, avant de fonder le Piccolo.

[350] Lettre de Paolo Grassi à Roger Planchon du 31 octobre 1957, Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano (ASPTM). C'est, encore une fois, grâce à l'amitié de Michel Bataillon que nous avons pu prendre connaissance de ces documents qu'il a retrouvé au sein de l'archive historique du Piccolo Teatro. En outre, nous pouvons confirmer que c'est bien Barthes qui permet la rencontre entre Planchon et Grassi car Barthes lui-même communique à Planchon d'avoir « parlé de [lui] à Paolo Grassi du Piccolo Teatro de Milan. » (Lettre de Roland Barthes à Roger Planchon du 4 novembre 1957, BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « Presse parisienne 1954-1960 », 4-COL-112 (1957-1960)). Ces éléments semblent indiquer que, même si par la suite Dort établira un lien solide et de longue durée avec Strehler, c'est Barthes qui, le premier, s'intéresse au Piccolo et semble tenter de construire sinon un réseau, du moins des liens d'amitié entre des théâtres et des artistes européens influencés par Brecht.

Grassi[351]. Ce n'est que le 5 avril 1958 que Robert Gilbert prend, enfin, contact avec Grassi et cela afin de résoudre des difficultés liées à la possibilité de représenter *Paolo Paoli* à Venise, sans doute dans le cadre de la Biennale[352]. Même si Grassi ne semble pas avoir pu résoudre la situation, Planchon répond personnellement au directeur du Piccolo le 14 avril 1958 le remerciant pour son intéressement[353]. À partir de ce moment, les échanges entre le Piccolo et le Théâtre de la Cité coïncident avec la correspondance entre Planchon et Grassi, laquelle porte, globalement, sur la volonté de présenter une œuvre scénique de Planchon à Milan ou dans le cadre de festivals et de tournées en Italie, ainsi que sur la possibilité de renforcer les liens entre ces deux institutions.

Pour ce qui concerne l'année 1966, avant que Planchon ne participe à la XXV[e] édition de la Biennale, Paolo Grassi contacte Planchon pour lui dire, d'abord, sa joie de savoir que le Théâtre de la Cité sera en effet présent à Venise pour une deuxième fois[354]. Ensuite, il regrette de ne pas pouvoir assister à sa création de *Richard III*[355] à Avignon, néanmoins il se fait pour une énième fois le promoteur de la possibilité que Planchon organise une tournée à Milan : « [J]e t'ai déjà écrit et j'ai parlé avec toi à Paris pour t'assurer que le Piccolo serait très content d'étudier [la possibilité de faire venir] une de tes mises en scène chez nous[356] ».

La correspondance entre ces deux directeurs montre que leur relation est stable puisque bâtie sur une forme de reconnaissance réciproque. Les documents que nous avons pu consulter ne

[351] Ce dernier, en effet, envoie ses premiers courriers au Théâtre de la Comédie, rue des Marronniers, alors que la troupe de Planchon est déjà installée à Villeurbanne, ce qui pourrait être la raison du premier manque de réponse de Planchon ou de Gilbert à ces lettres.
[352] *Ibidem*, lettre de Rober Gilbert à Paolo Grassi du 5 avril 1958.
[353] *Ibidem*, lettre de Roger Planchon à Paolo Grassi du 15 avril 1958.
[354] La toute première tournée du Théâtre de la Cité remonte à l'année 1962.
[355] A signaler que le *Richard III* de Planchon montre une certaine proximité avec d'autres créations de Strehler : le choix du décor et des machines guerrières ou, encore, le travail avec Michel Auclair et avec une compagnie relativement nouvelle semblent le confirmer. De la même manière, on peut repérer dans certaines mises en scène de Strehler des indices de l'influence de Planchon. Le spectacle de Marivaux *L'Isola degli schiavi*, créé à Turin le 26 octobre 1994, par exemple, pourrait être mis en parallèle avec *La Seconde surprise de l'Amour* de Planchon, si l'on suit l'une des réflexions de Strehler présente dans ses notes de mise en scène : « Pendant longtemps, dans le théâtre de Marivaux, les serviteurs ont été considérés comme les « singes » de leurs maîtres et leurs conduites comme le miroir, déformant et grotesque, voire même comique, de la manière d'être de ceux qui les commandent. Pourtant, dans toutes ses comédies, Marivaux nous dit exactement le contraire. Les serviteurs ont leur propre existence : s'ils copient les manières de leurs maîtres, s'ils les secondent dans leurs intrigues, c'est pour satisfaire leurs propres besoins, leurs propres désirs ; mais la réalisation de ces désirs passe par les besoins ou les caprices de leurs maîtres. » / « Per molto tempo, nel teatro di Marivaux, i servi sono stati considerati come le « scimmie » dei loro padroni e i loro comportamenti come lo specchio, deformante e grottesco, talvolta addirittura comico, del modo di essere di chi li comanda. Eppure, in tutte le sue commedie, Marivaux ci dice proprio il contrario. I servitori hanno una loro personale esistenza : se copiano il modo di fare dei loro padroni, se li secondano nei loro intrighi, è per soddisfare i propri bisogni, i propri desideri ; ma la realizzazione di questi desideri passa attraverso i bisogni o i capricci dei loro padroni. » (Giorgio Strehler, « Appunti sullo spettacolo *L'isola degli schiavi* », Notes de mise en scène de Strehler publiées aussi sur la brochure du spectacle, ASPTM [document disponible en ligne : https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=7 7&imm=1&contatore=0&real=0. Consulté le 1[er] avril 2022].
[356] « […] già ti scrissi e ti parlai a Parigi dicendoti che il Piccolo sarebbe tanto lieto di studiare una tua regia in casa nostra. », Lettre de Paolo Grassi à Roger Planchon du 8 juillet 1966, ASPTM.

s'arrêtent, en tout cas, qu'à l'année 1968, nous ignorons donc la réelle suite de ces échanges. Or, cette affirmation est malheureusement vraie à une exception près, puisque le fonds Planchon nous permet de prendre connaissance d'un autre échange entre ces directeurs. À la suite des contestions de mai 1968[357], Paolo Grassi remercie Planchon du soutien qu'il lui aurait fourni par une lettre du 18 février 1969. En effet, Grassi semble avoir besoin, en cette conjoncture, d'un vaste soutien international pour assurer sa position au Piccolo face à la mairie de Milan et après le départ de Strehler[358]. Par un texte adressé à la municipalité milanaise, signé par Arthur Adamov, Renée Saurel, Raymonde Temkine, Bernard Dort ou Gabriel Garran parmi d'autres noms, Planchon aussi exprime son soutien à Grassi et au Piccolo, en réaffirmant sa pleine complicité avec le projet porté par cet homme et ce théâtre. Le texte de la lettre s'ouvre avec cette déclaration :

> Le renom international du Piccolo Teatro de Milan s'est établi grâce à la qualité exemplaire des spectacles qu'il présente, qualité qu'il ne sépare ni du contenu de son répertoire ni de la politique qu'il développe en direction du public. Cette qualité nous est donc chère à tous égards : parce qu'elle résulte d'un travail artistique et aussi parce qu'elle s'inscrit dans le cadre d'un théâtre subventionné, seule forme de théâtre qui puisse actuellement sortir l'exercice théâtral du cercle des initiés et surmonter la censure [de l']argent[359].

Sans aucun doute, ce texte est produit pour servir une finalité. Néanmoins, il dessine l'horizon idéologique, ou bien l'utopie, qui réunit tout à la fois les personnalités ayant souscrit cet appel et l'homme et l'institution l'ayant produit. Le théâtre comme service public en tant que rempart, à une échelle européenne, contre la « censure de l'argent », voilà le terrain commun permettant à ce réseau d'exister et à ses membres de se reconnaître et de se soutenir mutuellement.

… et la relation avec l'Italie

En octobre 1967, Planchon réalise en effet une tournée à Milan avec son *Tartuffe*, événement que le critique Arturo Lazzari, très proche du Piccolo et par conséquent proche du Théâtre de la Cité, ne manque pas d'annoncer[360]. Or, les critiques ou les hommes de théâtre italiens qui s'intéressent et soutiennent le travail de Planchon sont nombreux et ne sont pas tous organiquement

[357] Contestations qui en Italie auront une bien plus longue durée et engendreront une véritable et meurtrière lutte armée.
[358] En raison des contestations de mai 1968, Strehler ressent en effet le besoin de quitter le Piccolo, à savoir une institution publique entièrement fondée sur la relation avec les institutions publiques, pour chercher des nouvelles perspectives de recherche artistique et d'indépendance productive, *cf.* Alberto Bentoglio, « Gli anni del Piccolo Teatro 1936-1972 », *op. cit.*, p. 73. À cet effet, il fonde une compagnie indépendante avec laquelle il met en scène la version italienne de la pièce de Peter Weiss *Cantata di un mostro lusitano*, pour ne revenir au Piccolo qu'en 1972.
[359] BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « Correspondants – Affaire Grassi », 4-COL-112 (1306). La liste complète des signataires, manuscrite, jointe à cette lettre indique parmi les signataires aussi Elsa Triolet, Roger Blin, Jacques Roussillions, Gilles Sandier, François Billetdoux, Michel Auclair, Bertrand Poirot-Delpech, Hubert Gignoux, Jean Dasté, Emil Copfermann, Claude Olivier, Jacques Rosner, Antoine Bourseiller et Madeleine Renaud.
[360] *Cf.* Arturo Lazzari, « Planchon presenta *Tartufo* a Milano », *L'Unità*, 13 octobre 1967.

ou indirectement liés au Piccolo[361]. De ce point de vue, la revue de presse concernant le *Tartuffe* en tournée à Venise en 1966 permet d'identifier le groupe des critiques italiens proches de Planchon. Le critique et le militant antifasciste Bruno Schacherl, par exemple, défend la nouveauté et l'audace critique de cette mise en scène sur les pages du magazine communiste *Rinascita*, sans pour autant manquer d'en pointer certaines faiblesses[362]. Ou encore, sur le quotidien *Paese Sera*, également proche du Parti Communiste, Giulio Obici interprète l'Orgon de Planchon et de Jacques Debary comme un homme ayant su reconnaître « l'âme profane de son temps », qu'il rejette en conséquence, derrière les contradictions duquel il serait possible de montrer les contradictions de la bourgeoisie[363]. Si ces critiques analysent l'œuvre scénique de Planchon et de sa troupe comme

[361] Rédacteur du quotidien *L'Unità*, militant communiste, Lazzari collabore régulièrement aux *Quaderni del Piccolo teatro*, journal du Piccolo dirigé par un autre critique important, Ruggero Jacobbi.

[362] « Se Tartuffe infatti non fosse solo l'ipocrito clericale della tradizione napoleonico-ottocentesca-positivista, il meccanismo mortale che la sua funesta apparizione nella famiglia del ricco e sciocco borghese Orgon mette in moto, sarebbe solo quello della sorridente compassione per un interno piccolo-borghese rovinato dalla sua credulità ma alla fine salvato dal deus-ex-machina […]. E l'intuizione fondamentale di Planchon che a me pare essere quella che il protagonista non è la figura dell'ipocrita, ma l'intera famiglia di Orgon, il suo sfacelo psicologico e sociale che apre la via dell'insidia, dev'essere condivisa senza riserve. […] Planchon, trascinato forse in questo anche dalle eleganti scene di René Allio, piene di simboli e di allusioni più che di gusto che realmente storicistiche […] e dalle insopprimibili tradizioni di recitazione francese, ha invece probabilmente peccato di coraggio quando ha ricreato, a partire da quei dati politici e sociologici, una nuova convenzione, una sorta di strana eleganza sovrapposta nei movimenti degli attori come in alcuni tratti del loro porgere, che stride col senso profondo della vicenda : ha riscoperto il dramma e la gioia della comicità ; ma subito li ha richiusi in una nuova forma. » / « Car si Tartuffe n'était pas seulement l'hypocrite clérical de la tradition napoléonienne-positiviste du XIX^{e} siècle, le mécanisme mortifère que son apparition fatale dans la famille du riche et imbécile bourgeois Orgon met en route ne serait que celui de la compassion souriante pour un intérieur petit-bourgeois ruiné par sa crédulité mais finalement sauvé par le deus-ex-machina [...]. Et l'intuition fondamentale de Planchon, qui me semble être que le protagoniste n'est pas la figure de l'hypocrite, mais l'ensemble de la famille d'Orgon, sa ruine psychologique et sociale qui ouvre la voie au danger, doit être partagée sans réserve. [...] Planchon, peut-être guidé en cela par les scènes élégantes de René Allio, pleines de symboles et d'allusions plus de bon goût que véritablement historicistes [...] et par les traditions irréductibles du jeu français, a au contraire probablement péché par courage en recréant, à partir de ces données politiques et sociologiques, une nouvelle convention, une sorte d'élégance étrange superposée dans les mouvements des acteurs comme dans certains traits de leur discours, qui se heurte au sens profond de l'histoire : il a redécouvert le drame et la joie de la comédie ; mais il les a aussitôt refermés sous une forme nouvelle. » (Bruno Schacherl, « Tartuffe sulla laguna », *Rinascita*, 24 septembre 1966)

[363] « Planchon ci pone subito davanti agli occhi una famiglia borghese già minata, essa stessa, da un'ipocrisia sociale e nella quale la figura di Orgon, che ne è il capo, risulta fatalmente « problematizzata » : né ingenuo, né « béate », Orgon è piuttosto un uomo che inconsapevolmente avverte il carattere sovrastrutturale e ormai logoro della religione e il contrasto tra le tradizioni e l'anima profana del suo tempo. […] Da questa impostazione, la commedia acquista la cadenza e i caratteri di un dramma : il dramma dei due personaggi (e, diremmo, soprattutto di Orgon) nonché della « borghesia » che essa simboleggia, la quale borghesia improvvisamente scopre le sue contraddizioni. » / « Planchon nous place d'emblée devant une famille bourgeoise déjà minée par l'hypocrisie sociale et dans laquelle la figure d'Orgon, son chef, est fatalement « problématisée » : ni naïf ni « béate », Orgon est plutôt un homme qui perçoit inconsciemment le caractère superstructurel et dépassé de la religion et le contraste entre les traditions et l'âme profane de son temps. [...] A partir de ce décor, la pièce prend la cadence et les caractères d'un drame : le drame des deux personnages (et, dirions-nous, surtout d'Orgon) et de la « bourgeoisie » qu'il symbolise, laquelle bourgeoisie découvre soudain ses contradictions. » (Giulio Obici, « Tartuffe di Planchon : dramma della borghesia », *Paese Sera*, 20 septembre 1966).

un objet via lequel renforcer une critique de la société contemporaine[364], des critiques plus conservateurs pointent du doigt l'atteinte portée par Planchon à l'œuvre de Molière[365].

Un regard rapide à ces réactions de la presse italienne, qui à bien des égards reproduisent la relative polarisation des réactions aux œuvres de Planchon chez la presse française, renforce l'idée de l'inscription du Théâtre de la Cité dans un réseau transnational, avec des critiques progressistes qui « reconnaissent » la *praxis* de Planchon et d'autres qui la rejettent en raison du contenu idéologique de ce *Tartuffe*. Or, les remarques de Luigi Squarzina à la création de *La Remise*, publiées en 1964, permettent de composer les contours des personnalités italiennes intéressées à Planchon puisqu'également marquées par l'héritage brechtien.

Directeur du Teatro Stabile di Genova avec Ivo Chiesa depuis 1962, Squarzina s'appuie précisément sur une analyse de la première écriture dramatique de Planchon, en relation avec l'évolution de la pensée critique de Dort, pour résumer les nouveaux enjeux et défis que le *Theaterarbeit* proposé par Brecht pose à une génération d'hommes de théâtre européens. Certes, son article est à analyser à l'intérieur du contexte complexe du théâtre italien de la moitié des années 1960. Néanmoins, dans le cadre d'une réflexion bien plus articulée, il écrit :

> Et *La Remise*, l'intéressant premier drame de Roger Planchon veut opérer […] la remise en circulation d'une vitalité élémentaire que la grille rationaliste devrait préserver de tout vitalisme, en en donnant, au contraire, une version en négatif et en en tirant, en abscisses et en ordonnées, l'enseignement social. De l'action au sens physique, des coups de couteau, des viols, des tirs de mitrailleuse, des agonies et des naissances : un Théâtre Libre (ou une Freie Bühne : les paysans de Hauptmann) de l'âge de la *Verfremdung*[366].

Le metteur en scène italien, en somme, loue une dramaturgie qui dépasse le naturalisme positiviste et fait avancer un réalisme dialectique appris chez Brecht. Or, avec cet article, Squarzina veut plutôt parler de ses propres expériences de dramaturge pour alimenter un débat au sujet de la situation du théâtre « critique » en Italie. Auteur de *La Romagnola* en 1959, il a en effet déjà tenté

[364] Au risque de commettre des anachronismes : Orgon n'est pas un bourgeois, il est un aristocrate, le représentant d'une noblesse que l'absolutisme du Roi Soleil soumettra, ce dont Planchon est plus que bien conscient.

[365] Aldo Trafiletti se plaint que ce « *Tartuffe* n'est plus un personnage de Molière, il n'est qu'un personnage. » (« Tuttavia questo Tartuffe non è più un personaggio di Molière, è solo un personaggio. », *La Voce repubblicana*, 21 septembre 1966). Giorgio Prosperi, de son côté, s'offusque que la célèbre « scène de la table » du *Tartuffe*, dans la version de Planchon conduisent en effet vers une séduction qu'il définit « morbide » ajoutant qu'« interpréter le *Tartuffe* comme un drame psychologique, en faisant appel à l'inexprimé et au subconscient, c'est le pire service que l'on puisse rendre à une comédie certes amère et agressive mais néanmoins comédie […] » « interpretare il *Tartufo* in chiave di dramma psicologico, chiamando in causa l'inespresso e il subconscio, è il peggior servizio che si possa rendere a una commedia amara e aggressiva quanto si vuole, ma pur sempre commedia […] » (« Giovane e non ipocrita il Tartufo di Michel Auclair », *Il Tempo*, 20 septembre 1966).

[366] « E *La Remise*¸ l'interessante primo dramma di Roger Planchon, vuole proprio operare, mi si perdoni il gioco di parole, la rimessa in circolazione di una vitalità elementare che il reticolato razionalistico dovrebbe trattenere dal farsi vitalismo, dando anzi di questo un calco in negativo e ricavandone, in ascisse e in ordinate, l'insegnamento sociale. Azione in senso fisico, coltellate, stupri, raffiche di mitra, agonie e nascite : un Théâtre Libre (o una Freie Bühne : i contadini di Hauptmann) della età della *Verfremdung*. » (Luigi Squarzina, « Di Planchon di Dort di altri di noialtri », *Sipario*, n. 217, mai 1964).

de proposer une dramaturgie réaliste et dialectique, donc antinaturaliste, ce qui le porte à affirmer que Planchon avec sa pièce et Dort avec sa réévaluation de la centralité d'Antoine ne feraient que poursuivre des pistes déjà tentées, en Italie, par lui[367].

En réalité, la première écriture dramatique de Planchon n'a que des lointains rapports avec la deuxième pièce de Squarzina et ceux-ci se coagulent autour de l'influence d'un commun modèle brechtien. Planchon a créé en effet une œuvre dans laquelle la centralité de l'épopée de la famille des Chausson de Borée s'érige à l'encontre du progrès de l'Histoire qui écrase les classes subalternes. L'œuvre de Squarzina reprend et dépasse les modèles du mélodrame et du vaudeville dans une forme épique centrée autour d'une perspective historique et matérialiste solide. Planchon et Squarzina construisent sans doute deux drames qui dénoncent la situation des individus pris dans une Histoire dont ils sont les objets, jamais les sujets. Pourtant, Squarzina travaille à partir d'un modèle théâtral populaire et paternaliste donnant vie à un « anti-vaudeville » dans lequel les horreurs de la Seconde guerre mondiale et du fascisme ne laissent pas de doutes quant à la perspective à partir de laquelle juger les attitudes et les choix des protagonistes : « *Romagnola* est [...] une sorte de *Roméo et Juliette* situé dans la période de la résistance [italienne] où lui et elle se trouvent dans des camps opposés[368]. »

Planchon, au contraire, produit une œuvre qui, réélaborant *de facto* le modèle naturaliste, ne renonce pas à parler de la vie intime et des doutes de ses protagonistes bien plutôt que de dénoncer les causes de l'état d'aliénation de ces paysans. Bref, il ne construit pas une parabole avec des intermèdes musicaux qui tout à la fois contextualisent la *fabula* et indiquent la perspective critique à partir de laquelle *juger* l'« aveugle » conduite des protagonistes. Les impardonnables fautes du fascisme dénoncées par Squarzina ou celle de la longue Histoire du militarisme et du colonialisme français, comme chez Adamov dans *Paolo Paoli*, ne sont pas l'objet de *La Remise*.

Par ailleurs, une définition de l'approche dramatique de Squarzina peut nous aider à nommer ce que l'écriture dramatique de Planchon *n'est pas* :

> L'écriture dramatique, pour Squarzina, n'a pas représenté une intrusion épisodique du metteur en scène hors de son champ d'action, par désir d'exploration, vers le continent de pertinence de

[367] « Mi domando allora se sulla sponda di un « nuovo realismo », di un *réalisme non-primaire*, certo teatro francese di punta non stia provando oggi ad attestarsi su posizioni state nostre, italiane […] » / « Je m'interroge si en raison d'un « nouveau réalisme », d'un *réalisme non-primaire*, une partie du théâtre français le plus connu ne soit pas en train de rejoindre des positions qui ont été les nôtres, italiennes […] » (*Ibidem*).

[368] « *Romagnola* è […] una sorta di *Romeo e Giuietta* ambientato nel periodo della resistenza dove lui e lei si trovano in opposti schieramenti. » (Paolo Puppa, « Squarzina e a sua scena », in Laura Colombo et Federica Mazzocchi (dir.), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Rome, Bulzoni éditeur, 1996, p. 25).

> l'auteur, en passant de l'interprétation (comme acte créatif et critique, bien sûr) à l'invention du texte. Au contraire, son intérêt pour l'écriture est très présent depuis le début de sa carrière[369].

Chez Planchon, au contraire, c'est l'exercice de la mise en scène comme pratique artistique critique et responsable qui le mène à concrétiser son désir d'*auctorialité,* à rendre inévitable le « débordement » « vers le continent de l'auteur ». D'ailleurs, son intérêt pour l'écriture est successif à un travail de déconstruction des mécanismes internes, dramaturgiques et idéologiques, des œuvres qu'il interprète. La première écriture dramatique apparaît comme indissociable de son désir d'« écrire la scène » pour que ses doutes, ses angoisses et les fantasmes de son passé deviennent matière concrète sur le plateau. Pour comprendre la différence entre ces deux metteurs en scène-auteurs, nous pourrions radicaliser les attitudes de Squarzina et de Planchon en affirmant que le premier agit en répondant à un devoir idéologique et politique qui lui est extérieur. Le mobile de l'agir *auctorial* du second, *a contrario*, répondrait à un désir intime et privé, qui pourtant jamais n'oublie la problématique inscription des individus dans l'Histoire. Encore une fois, la proximité de la *praxis* de Planchon avec celle d'un confrère italien se révèle être parallèle.

Enfin, il est sans doute significatif que cette analyse de la *praxis* de Planchon, ainsi que celle des positions critiques de Dort, ouvrent un débat au sein du groupe non homogène des critiques et des artistes italiens qui défendent un modèle de théâtre critique[370]. Parmi les réponses à l'article de Squarzina, celle de Giuseppe Bartolucci est sans doute la plus significative. Pour répondre à Squarzina, Bartolucci analyse *La Remise* s'appuyant sur les déclarations de Planchon, qu'il compare aux positions d'Adamov et à l'évolution des réflexions de Dort, sa critique étant placée, d'une façon quasi programmatique, sous le magistère des *Essais critiques* de Barthes et sur la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi[371]. À la suite de sa longue et articulée réponse, il affirme :

---

[369] « La drammaturgia, per Squarzina, non ha rappresentato un episodico sfondamento di campo del regista, per brama di esplorazione, verso il continente di pertinenza dell'autore, passando dall'interpretazione (come atto creativo e critico, beninteso) all'invenzione del testo. L'interesse per la scrittura è stato, al contrario, vivissimo sin dagli esordi della sua carriera […] » (Isabella Innamorati, « *Un pazzo, un fannullone, un bambino* : Squarzina, drammaturgo », in *Luigi Squarzina e il suo teatro*, p. 199).

[370] Au regard de la suite de ces échanges franco-italiens pivotant autour du théâtre de Brecht et de son héritage sur les scènes européennes, la table ronde de Venise représente le moment où apparaîtrait toute la difficulté d'un dialogue ouvert entre les membres d'un groupe aussi bien homogène à son intérieur que marqué par des profondes différences. Suivant cette perspective, le *Brecht Dialog* qui sera réalisé en 1968 est le troisième moment à analyser pour comprendre l'évolution des débats au sein de ce groupe d'artistes et de critique de théâtre s européens.

[371] Bartolucci reprend dans la version italienne un passage de la *Théorie du drame moderne* dans laquelle, après avoir constaté la crise que le « drame absolu » (à savoir un drame fondé sur « l'événement interhumain dans sa présence) subit à la fin du dix-neuvième siècle, le théoricien allemand affirme : « De même que la « crise du drame » montre que le passage du style dramatique pur au style contradictoire dérive de déplacements thématiques, il faut comprendre le changement ultérieur (alors que la thématique reste largement la même) comme un processus où des éléments thématiques se cristallisent en une forme et font éclater l'ancien moule. Ainsi naissent ces « expériences formelles » qui n'ont été jusqu'ici interprétées qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire très souvent comme un jeu, comme un moyen d'épater le bourgeois

> Epicité, avant-gardes, naturalisme ; une discussion saine sur l'extension de l'*area formale* brechtienne est à espérer, dans la mesure où elle parle aussi des autres *aree formali*, y compris l'écriture idéale et pratique des techniques qui s'y manifestent[372].

Difficile de traduire le syntagme *area formale* puisqu'il désigne autant celle que nous appelons la *praxis* concrète des metteurs en scène ou des troupes que l'horizon de transformation du théâtre ouverte par Brecht. Il se peut que « horizon formel » soit la traduction la moins imprécise. Elle apparaît dans tous les cas la seule à même de traduire l'urgence de Bartolucci de penser une osmose entre la méthode épique de Brecht, la force formelle propulsive des avant-gardes et les contenus thématiques du naturalisme. Pour lui, « l'horizon formel brechtien » et les techniques théâtrales qu'il a impulsées devraient arriver à dialoguer avec les mises à l'épreuve de ce modèle proposées par Planchon ou, à l'opposé, par le Living.

En ces années, Bartolucci est persuadé de la possibilité de trouver une synthèse entre la *praxis* proposée par Brecht et un monde en constante *transformation* mieux représenté par une avant-garde naissante. Chez Planchon, ainsi, il semble reconnaître l'un des pôles formels qui devraient dialoguer pour que cette profonde *transformation* se produise. L'intérêt de Bartolucci envers Planchon ne se limite donc pas en un emprunt du syntagme d'« écriture scénique », au contraire sa réflexion se développe aussi à partir de – et non seulement « contre » – la *praxis* de Planchon ou de metteurs en scène qui lui sont « parallèles », comme semble le témoigner son analyse du *Tartuffe* de Planchon dans la version présentée à Venise et à Milan[373]. Voilà qu'en dressant le

ou comme l'expression d'une impuissance, mais dont la nécessité interne devient évidente, dès qu'on la replace dans le contexte du changement stylistique. » (Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1983, p. 68).

[372] « Epicità, avanguardie, naturalismo ; una sana discussione sull'estensione dell'*area formale brechtiana* è da augurarsi, nel senso soprattutto che essa metta sul tappeto anche le altre *aree formali*, includendovi la scrittura ideale et pratica delle tecniche in essa manifestantesi. » (Giuseppe Bartolucci, « L'area formale brechtiana e le tecniche formali oggi », *Sipario*, n° 219, juillet 1964).

[373] En effet, Bartolucci indique aussi dans des pratiques de mise en scène telle que celle de Planchon ou de de Bosio des éléments de « rupture de l'espace scénique » qui seraient symptomatiques de l'émergence d'une nouvelle forme scénique, à analyser via les contradictions au cœur des œuvres scéniques, selon un schéma épistémologique proche de celui de Szondi. Il s'attèle surtout à une analyse de la relation entre l'aire de jeu réaliste de ce *Tartuffe* et la progressive déformation que les peintures proposées par Planchon et Allio acquièrent au cours de la représentation. Bartolucci les décrit en effet comme absorbant, envahissant l'espace scénique du fait de leurs dimensions invraisemblables, irréalistes : « Voglio dire che il *Tartuffe* può allora essere visto come un estremo tentativo di restar fedeli ad una ambientazione che storicizzi oggetti e scene attorno ai personaggi, con una invasione dello spazio scenico razionaleggiante, per la quale i personaggi si comportano fedelmente in rapporto a quegli oggetti e a quelle scene ; e tuttavia anche con una improvvisa deformazione visiva opprimente e dilagante al tempo stesso, per la quale questi personaggi subiscono una specie di dolorosità latente, rimanendo alle loro spalle quella deformazione di immagine, un po' a titolo di ironia, un po' a titolo di inquietudine. » / « Je veux dire que *Tartuffe* peut alors être considéré comme une tentative extrême de rester fidèle à un cadre qui historicise les objets et les scènes autour des personnages, malgré une invasion de cet espace scénique rationnalisé, où les personnages se comportent fidèlement par rapport à ces objets et scènes ; mais aussi avec une déformation visuelle soudaine, à la fois oppressante et envahissante, par laquelle ces personnages subissent une sorte de douleur latente du fait que l'image déformée reste derrière eux, tantôt sous un mode ironique, tantôt comme une inquiétude latente. » (Giuseppe Bartolucci, « La *corporeità* come rottura dello spazio scenico », *Nuova corrente*¸ n° 44, 1967).

compte rendu des débats autour de l'œuvre de Brecht éclatés au cours de la XXV[e] édition de la *Biennale,* il conclue son article avec ces mots :

> Mais il est évident qu'il est temps, après le nécessaire catalogage de l'œuvre, et à la suite des premières expérimentations, de fonder un discours autour des modalités d'expansion de la forme dramaturgique brechtienne, en opposition à ce que lui est [scéniquement] contraire, aussi bien que visant à un renouvellement de sa structure[374].

Or, nous savons que Planchon refuse avec force l'« osmose » proposée par Bartolucci, bien qu'il partage avec Bartolucci le sentiment d'une perte de vitalité de la forme brechtienne (de sa capacité offensive). Il poursuit, en somme, sa personnelle quête d'une forme dramatique et scénique liée aux catégories de l'épicité et de l'« avant-garde » en tant que recherche formelle par rapport à des contenus actuels. Une réflexion sur deux autres écritures dramatiques de Planchon, celles qu'il crée et qu'il choisit ensuite de publier, permettrait alors de savoir si Planchon fait en effet avancer sa *praxis* d'*auctor* attentif aux contraintes formelles propres à un réalisme dialectique, « non-primaire ».

III.5 « Tout le pouvoir aux créateurs ! »

Bleus, blancs, rouges ou Les libertins : le protocole d'un écrivain de théâtre

> *Les Libertins*, c'est une histoire d'aristocrates du XVIII[e] siècle qui, entre 1787 et 1800, traverse ces années chaudes. En 1965, des cercles philosophiques les plus pointus aux journaux les plus populaires, « Révolution politique » et « Libération sexuelle » sont les deux volets du paysage mental européen. À l'aube du XXI[e] siècle « Les lendemains qui chantent » ont disparu. « Le sexe » est toujours le sujet des essais philosophiques et la couverture des hebdos « people » européens. Dans *La Remise* je présente en cherchant à le comprendre un monde paysan qui vit une agonie. Dans *Les Libertins*, le crépuscule des aristocrates qui, dans la nuit du 4 août, saluaient la révolution en renonçant à leurs privilèges et qui, quelques mois plus tard, prenaient le chemin de l'exil. Face à eux, des Robespierristes sincères qui, en 1800, se retrouvent derrière Bonaparte. En 1965, quelques-uns s'interrogeaient et cherchaient à comprendre pourquoi les révolutionnaires du XX[e] siècle sont devenus staliniens. Beaucoup d'autres, plus nombreux, ne voulaient dans les théâtres européens que de pieuses images révolutionnaires exaltantes[375].

[374] « Ma è chiaro che è arrivato il momento, dopo la necessaria catalogazione dell'opera, e dopo le prime sperimentazioni, di fondare un discorso sulle modalità di espansione della forma drammaturgica brechtiana, in opposizione a quanto le è drammaturgicamente contrario, ma anche a rinsanguamento della propria struttura. » (Giuseppe Bartolucci, « Il *Berliner Ensemble* a Venezia », *Il Ponte*, 31 octobre 1966). Or, au sujet de la progressive, partagée mais « parallèle », déception envers le non-renouvellement de la pratique brechtienne et, par la suite, de la pratique de la mise en scène, il faudrait analyser aussi l'article de Bartolucci, « Situazione brechtiana '66 », *Il Verri*, octobre 1966, et poursuivre l'enquête à partir du socle historique et théorique tracé par Lorenzo Mango, « La Nuova Critica e la recitazione », *Acting Archives Review. Rivista du studi sull'attore e sulla recitazione*, n° 3, mai 2012, p. 149-214.

[375] Roger Planchon présente et résume sa pièce *Bleus, blancs, rouges ou Les Libertins* lors de sa première mise en ondes sur France Culture. Émission reprise le 25 février, 2018 [disponible en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/1ere-partie-2546232, consulté le 5 mai 2022].

Le contenu des *Libertins*[376] semble être efficacement condensé dans ce texte écrit en l'an 2000. En réalité, via ce résumé Planchon révèle la genèse de l'élaboration de son œuvre, que nous pouvons vérifier, mais il omet le constant et structurel travail de réécriture d'un texte qui évolue « sous le poids » de ses mises en scène, jusqu'à la dernière version de la pièce, éditée chez Gallimard en 2010[377]. Yvette Daoust affirme que dans le « scénario [de 1967], l'histoire d'Aubier et Maurille est centrale ; la pièce s'attarde sur leurs conceptions de l'amour et sur leur relation aussi bien que sur leur réaction à la Révolution[378] ». Ce centre demeure malgré les versions successives des *Libertins,* le libertinage d'Aubier le portera toujours du rejet d'une épouse mariée sous la contrainte parentale à l'acceptation de Maurille dès qu'elle s'émancipera de sa famille bigote et qu'elle saura, avec ruse et entêtement, conquérir le jeune Marquis.

Planchon essaie avec cette pièce de décrire la vie d'un groupe d'aristocrates libertins et de notables de province la veille de la naissance du monde contemporain, en la croisant, de plus, avec celle d'une troupe itinérante. Au fil des réécritures successives des *Libertins,* la place des personnages secondaires prendra toujours plus d'importance. C'est le cas de la suivante de Maurille, Adélaïe, et de son amant, Cyprien de Nobili, « militaire, bâtard[379] », ou du frère ainé d'Aubier, l'Évêque homosexuel Monseigneur d'Arbonne, en 2000 interprété par Planchon.

Du point de vue de l'analyse dramaturgique, la *fabula* de cette pièce semble rester plus ou moins fixe, alors que les intrigues dont elle se compose se modifient au gré des différents montages réalisés par Planchon. C'est toutefois la Révolution française qui offre le cadre à l'intérieur duquel penser l'affrontement entre des individus dont les convictions et la vie seront écrasées par la « marche de l'Histoire », qui est « implacable[380] », souligne Planchon. Il paraît ainsi que dans cette œuvre manque, au sens strict, une seule et unique *fabula* à partir de laquelle renouer tous les fils

[376] Œuvre créée une toute première fois le 5 avril 1967 à Villeurbanne, pour tout de suite être adaptée au plein air de la Cour d'honneur du Palais des papes en prévision de la tournée avignonnaise du Théâtre de la Cité effectuée du 25 juillet au 1er août 1967.

[377] Le premier exemple de cette modification est vérifiable dans le glissement temporel du *terminus a quo* contraindre les histoires des personnages de la pièce, du 1787 à l'hiver 1788 dans la version éditée en 2010 (Roger Planchon, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2010, p. 106-206. Le dernier titre de la pièce devient *Les Libertins. Des bleus, des blancs, des rouges*). Ce glissement a donc lieu dès le « Prologue » des *Libertins* et il pourrait être ultérieurement interrogé : quelle réflexion sur l'Histoire de France, sur sa chronologie, a-t-elle poussé Planchon à ce choix ? Par ailleurs, en écoutant l'avant-dernière version de la pièce lue pour France Culture, on s'aperçoit des minimes et pourtant significatifs changements apportés par Planchon à chaque réplique des personnages qui s'y affrontent, le Marquis Aubier d'Arbonne et sa jeune épouse Maurille Renoir. D'un point de vue plus général, l'on constate un très fort changement dans la liste des personnages entre la version de 1967 et celle publiée en 2010.

[378] « In the 1967 script, the story of Aubier d'Arbonne and Maurille is central ; the play dwells on their attitudes to love and on their relationship as much as on their reaction to the revolution. » (Yvette Daoust, *Roger Planchon, Director and Playwright,* Cambridge University Press, 1981, p. 179).

[379] C'est ainsi que Planchon le définit dans la distribution, *cf. ibidem,* p. 108.

[380] Propos de Roger Planchon dans l'interview réalisée par Robert Butheau, *Le Monde*, 4 avril 1967, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province,* Volume II, *op. cit.*, p. 260.

du drame. L'histoire du couple Aubier et Maurille est centrale parce que paradigmatique de l'Histoire qu'elle permet de raconter à partir d'une échelle *micro-analytique*. Par ailleurs, les histoires des autres *Libertins* de la pièce ne sont pas moins importantes pour comprendre, à partir de cette échelle d'observation, le déroulement de la vraie *fabula* de cette pièce : le début et la fin de la Révolution française, son progrès et sa « catastrophe »[381]. Enfin, *Les Libertins* est une comédie : en juin 1800, le couple Aubier et Maurille, avec leur fille Claire Hyppolite, seront heureux dans la nouvelle configuration politique permise par le premier consul – joie qui rend encore plus sombre la douleur du chef de troupe Boriani, « trahi » par Napoléon[382].

Si Yvette Daoust a le mérite de synthétiser la nature de cette pièce au regard de l'évolution de l'écriture dramatique de Planchon, Michel Bataillon reconstruit le contexte des premières créations des *Libertins* jusqu'à la tournée du Théâtre de la Cité en Europe de l'Est en mai-juin 1971[383]. Sur la base de ces éléments, nous pouvons essayer de dégager l'origine de ce texte à travers le *désir* de son auteur. Ensuite, en en interrogeant la structure en relation avec la *praxis* de Planchon, nous suggérerons la singularité de la pièce au regard de l'évolution de la théorie dramatique proposée par Jean-Pierre Sarrazac.

Lorsque Planchon remarque qu'en 1965 « quelques-uns s'interrogeaient et cherchaient à comprendre pourquoi les révolutionnaires du XX^e^ siècle sont devenus staliniens[384] », nous savons qu'il fait partie de ces quelques-uns. Le contenu de sa lettre à Manfred Wekwerth signale en effet qu'il est l'un des « hommes de gauche [qui] sentent bien que [la sombre époque stalinienne] reste à comprendre et à traduire[385] » sur la scène. Il écrit cette lettre vingt jours avant le début de sa tournée à Avignon avec *Tartuffe* et *Bleus, blancs, rouges ou Les Libertins*. La correspondance avec Paolo Grassi nous permet de situer à l'été 1966 le très probable débout de la première rédaction

[381] Le personnage Cyprien de Nobili est, par exemple, le type parfait du militaire qui sous Napoléon fera sa fortune. Napoléon, en effet, outre à contribuer à former d'une façon stable l'idée d'armée moderne à partir de la composition de l'armée révolutionnaire – non plus composée de mercenaires ou de militaires de carrière et guidés par des nobles – il comprend dès sa campagne d'Italie l'importance de construire un lien solide et durable avec ses soldats qui, ensuite, seront récompensés par des donations et des concessions commerciales allant ainsi former la base politique du pouvoir napoléonien, *cf*. Georges Lefebvre, *Napoléon*, Paris, Presses universitaires de France, [1935] 1965 et Alessandro Barbero, *La Battaglia. Storia di Waterloo*, Bari, éditeurs Laterza, 2005.

[382] En ouverture de l'« Épilogue » de la pièce, Boriani affirme à l'adresse de la comédienne Gabriella Cloutier : « La République est morte / *Des cloches sonnent* / Tu entends ? Les curés l'enterrent. » (Roger Planchon, *Les Libertins. Des bleus, des blancs, des rouges*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 199). Au cours de ce même épilogue, Aubier, qui met en péril sa vie pour retrouver Maurille, sera sauvé par le policier Descombes se faisant espion du premier consul dans les colonies américaines.

[383] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 260-276.

[384] Roger Planchon présente et résume sa pièce *Bleus, blancs, rouges ou Les Libertins* lors de sa première mise en ondes sur France Culture, *op. cit.*

[385] Lettre de Roger Planchon à Manfred Wekwerth du 5 juillet 1967, archives personnelles de Michel Bataillon, *cf. supra* III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie – *La XXVe édition de la Biennale di Venezia : Planchon et le Berliner Ensemble*.

de ce texte[386]. Ces trois indices induisent une interprétation de cette œuvre comme une réflexion transhistorique, la Révolution française comme prétexte pour parler de *La* Révolution du XX^e^ siècle, la plus sanglante et la plus tragique au vu de l'espoir qu'elle a déchaîné et trahi[387].

Planchon lui-même nous révèle à quel point « les ombres de Lénine, de Staline, etc. frappent [à ses] vitres[388] » lorsqu'il écrit et réécrit cette œuvre. À Hubert Gignoux, Planchon soumet en effet le premier jet de ce texte pour que l'ami ainé lui fasse part de ses remarques et critiques. Voilà que nous découvrons que Gignoux juge l'attitude de ces aristocrates comme « absolument cohérents et d'accord avec eux-mêmes[389] », alors que pour l'auteur le contraire est vrai :

> [Aubier] est plus que tous [les autres aristocrates] attaché à ses privilèges ; or, à la fin, l'histoire en a fait un bourgeois. N'oublions pas que le but de la Révolution de '89 est l'installation de la bourgeoisie. […] Je n'ai pas cherché à représenter une opposition réactionnaire-révolutionnaire mais les contradictions de chaque camp. Chez Cyprien, c'est la contradiction principale de tout révolutionnaire : le césarisme. […] la pièce [ne porte] pas sur l'opposition révolution-réaction mais sur le PASSAGE (j'écris ce mot en majuscule car c'est peut-être là l'intérêt ou mon erreur) du révolutionnaire au soldat de Bonaparte, le PASSAGE [chez Aubier] du grand seigneur libertin en bourgeois milanais.

En outre, dans l'esprit de cet auteur, au moment où il écrit ou doit défendre – et donc reprendre – son œuvre, la superposition entre les contextes de ces deux révolutions, ainsi qu'entre leurs héritages contemporains, est totale :

> Borian[390] est sans doute le révolutionnaire le plus lucide mais il est lui-même le plus bourré de contradictions comme des nombreux intellectuels des années '50 face au parti communiste. Il joue d'abord au politique (comme Claude Roy[391], je crois, dans sa jeunesse), travaillant même avec les réactionnaires pour vivre, puis il s'engage dans l'action de plus en plus lucidement, puis il refuse Staline[392].

De notre point de vue, remarquons uniquement que Planchon analyse l'Historie attentif à saisir la vérité et les contradictions des hommes en leurs contextes ainsi qu'au regard d'une diachronie

---

[386] Dans sa lettre du 8 juillet 1966 déjà citée, Paolo Grassi écrit : « Je sais qu'après la création du *Richard III* [au festival d'Avignon en 1966], tu te prendras une longue pause pour écrire. » / « So che dopo il *Riccardo III* ti prenderai una lunga pausa per scrivere. » (Lettre de Paolo Grassi à Roger Planchon du 8 juillet 1966, ASPTM).

[387] Cela étant dit, pour une étude uniquement centrée autour de la genèse des écritures dramatiques de Planchon, il faudrait prendre en compte aussi l'influence de la création de la pièce *Patte blanche*, écrite par Planchon et représentée par Rosner le 30 janvier 1965, pour enquêter Planchon-auteur. Il se peut en effet que cette expérience ait fonctionné comme un entraînement pour un auteur qui, par la suite, n'a jamais voulu imprimer ce texte, *cf. Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 235-237.

[388] Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967, copie dactylographiée et datée, BnF, ASP, fonds Planchon, « Correspondance – Dossier Maisons de la Culture et Centre dramatiques – Centre dramatique de l'Est » 4-COL-112 (1350).

[389] *Ibidem*. Passage de la lettre de Gignoux, dont nous ne disposons pas, cité par Planchon.

[390] Francisation du nom du chef de troupe italien Boriani tel qu'il apparaît dans la dernière version du texte.

[391] Le poète, romancier et essayiste Claude Roy (1915-1997) semble en réalité avoir fait partie de mouvements d'extrême droite, ou résolument anti-bourgeois et modernistes, avant de s'engager dans la Résistance comme de nombreux autres intellectuels ou dirigeants de gauche français. Il milite dans le PCF, voyage aux États-Unis, en Chine et en URSS avant de rompre avec le parti en 1956 à la suite de l'intervention soviétique en Hongrie. Il collabore, ensuite, avec *France Observateur* et s'engage contre la guerre d'Algérie.

[392] *Ibidem*.

que les acteurs historiques ignorent, à la différence de l'auteur et de son public. En outre, Planchon n'ignore aucunement à quel point les révolutionnaires russes se sont identifiés avec la Révolution française, en en revendiquant un héritage idéal aussi bien qu'en annonçant son dépassement dialectique, éléments que la propagande soviétique a par la suite érigé en dogme[393].

Or, la « totalité de l'histoire », que Sarrazac définit « macrocosme » en opposition au « microcosme » du drame[394], dans cette œuvre écrase ou sauve, parfaitement au hasard[395], les individus. À l'écrivain dramatique d'en saisir l'intimité psychologique, sociale et politique, qu'il semble au fond définir à l'avance, ne composant aucunement un ouvrage d'histoire, mais une œuvre qui dit le cœur des êtres humains pris en tenaille entre leur réalité sociale et une Histoire qui ne cesse de marcher[396]. Ainsi, Planchon, *auctor* qui écrit, met en scène et programme son œuvre, agit comme le seul architecte du destin scénique de ses personnages. Mais l'*auctor* transforme ces destins au cours des réécritures de la pièce toujours essayant de trouver un équilibre entre l'insatisfaction de l'auteur et la constante évolution des réflexions et des contextes historiques dans lesquels le metteur en scène choisit de représenter ce texte.

Dans ce mécanisme d'écriture-création, dans une œuvre qui renvoie les individus à leurs responsabilités et contradictions[397], la responsabilité de l'écrivain dramatique renvoie à celle de l'« écrivain scénique » qui compose sur scène les paraboles des personnages en indiquant leur *situation*, au sens théâtral et historique, et en l'« anticipant[398] » au public. Pour que ce dernier entre en dialogue avec ce mécanisme dramaturgique et avec l'*Histoire*, Planchon-metteur en scène encadre alors chaque tableau par celles qu'il définit, dans ses notes de mise en scène, des

[393] Les réactions de la presse d'un pays soviétique comme la Bulgarie citées par Bataillon sont en ce sens très instructives, *cf. Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 274-276.
[394] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, éditions du Seuil, 2012.
[395] Mais il vaudrait mieux dire au hasard pour les personnages : le sort du noble Aubier est inscrit dans son lignage, malgré sa conduite, sa philosophie et les aspirations des robespierristes ou des autres radicaux.
[396] « Brecht a exalté le Révolutionnaire mais les auteurs post-brechtiens, Sartre, Weiss, etc., ont mis en question la Révolution à partir de la problématique de l'action [révolutionnaire]. J'ai tenté ici de sortir de ces deux systèmes. Je ne refuse ni l'exaltation ni la problématique de l'action révolutionnaire. Tu es gêné par Cyprien mais Cyprien n'est pas le Révolutionnaire avec un R majuscule : il incarne le césarisme révolutionnaire qui à la fois abat les aristocrates et les hébertistes […]. Tu reproches aussi que la pièce soit totalement psychologique. Ce mot est devenu péjoratif. Il a servi d'injure à Artaud, à Ionesco et à Brecht. Avec raison, si on envisage le projet commun qu'ils poursuivaient sous des modes divers : réduire le niveau de conscience des personnages. Il est difficile d'avoir tous ces gens-là contre soi et toi en plus. J'ai tenté d'écrire cette pièce en réaction contre ces auteurs que j'admire ou, pour être plus précis, en réaction à la démarche qui consiste à réduire le niveau de conscience des personnages. » (Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux, *op. cit.*).
[397] Daoust écrit à propos de la version 1967 des *Libertins* : « Planchon creates here a perfect balance between individuality and historic determinism. » / « Planchon crée ici un parfait équilibre entre la liberté individuelle et le déterminisme historique. » (Yvette Daoust, *Roger Planchon, Director and Playwright, op. cit.*, p. 183).
[398] « Anticiper sur la fable, c'est, comme Brecht l'a bien vu, « priver la scène de sa substance sensationnelle » et transférer l'attention des spectateurs – partant, leur capacité de réflexion – des actes (les « comment ? ») sur leurs mobiles économiques, sociaux, politiques (les « pourquoi ? »). À cet égard, l'anticipation remplit la même fonction que la rétrospection : elle permet au drame de résister au flux dramatique, elle impulse le mouvement inverse. *À contre-fable, pourrait-on dire.* » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 49. C'est nous qui soulignons).

« estampes populaires ». Elles sont chargées de dire le contexte dans lequel comprendre chaque tableau, alors qu'acteurs et figurants jouent la parodie populaire de ce même contexte historique ou révolutionnaire[399]. Tels que les syllabes accentuées dans l'hexamètre grec de l'épopée, ces interventions extradiégétiques ne sont pas le contenu de l'œuvre, mais l'espace du possible qui rythme le « microcosme » des personnages et nous permet de le déchiffrer. Elles constituent, en somme, le rythme interne de l'œuvre que les aèdes-acteurs chantent sur la scène tout en induisant chez le public l'anticipation du destin des personnages dans des contextes donnés[400].

Nous pouvons alors faire tout de suite deux considérations d'ordre global au sujet des mécanismes structurant *Les Libertins*. D'une part, cette œuvre dramatique est sans doute assimilable aux « chroniques brechtiennes » parce que « l'autonomie de [ses] tableaux est fortement affirmée. [Tout comme Brecht, Planchon aussi affirme] à l'envie le caractère aléatoire du montage de ces tableaux, chacun étant susceptible d'être enlevé, déplacé et de nouveaux pouvant s'intercaler[401] ». C'est Planchon-metteur en scène, via ses montages et réécritures successives, qui concrètement réaffirme le caractère aléatoire de cette œuvre, et, par conséquent, le caractère « jamais absolu » de cette forme dramatique.

D'autre part, la volonté de Planchon de construire avec les *Libertins* une métaphore qui parle au public du milieu des années 1960 des contradictions de la Révolution via la réalité psychologique des personnages montre qu'il agit aussi en « paraboliste » :

> Afin d'aborder des domaines inconnus et difficiles d'accès, le paraboliste choisit ses métaphores dans la sphère populaire du proche et du familier, il va faire en sorte de les rendre suffisamment étranges, suffisamment vivants et intrigants pour susciter la réflexion de son auditoire. Il fait en sorte que son récit imagé se transforme en un tableau qui surprend, qui « frappe » l'esprit, qui sollicite la pensée du destinataire. Le simple, le familier, le proche, qui constituent le matériau figuratif du paraboliste, ne doivent pas être ici considérés comme une traduction simplifiante et édulcorée du réel, mais bien comme une stratégie d'approche souple et rusée de ce qui est visé, à savoir : l'abstrait, le complexe, le difficile. *C'est ainsi que*

[399] Prenons à titre d'exemple les « I^ère^ et II^ème^ estampes populaires » qui doivent introduire les deux premiers tableaux de la pièce dans la mise en scène de 1967. Suivant les croquis réalisés par Planchon, la I^ère^ estampe devrait représenter d'une façon réaliste la tête du Roi Louis XVI avec un corps composé d'une espèce de rideau ou de tableau sur lequel est peint l'Hexagone. Le corps du Roi, sacré sous l'ancien régime, est la France, tandis qu'une pancarte pose une question plus directe au public : « Qu'est-ce qu'un Roi ? ». Pour la deuxième estampe, un groupe de personnages, qui deviendra sans doute un groupe de sans-culottes, brandit des pancartes sur lesquels sont écrits des slogans tels que, sur une pancarte, « Les États généraux rétabliront » et « La justice sociale », sur une deuxième pancarte. Toute cette scène est placée sous une pancarte plus grande qui, en guise de titre, indique : « 1788. Les Cahiers de doléance » (BnF, ASP, fonds Planchon, « *Les Libertins* – Notes de mise en scène (1967). [Suivies d'une] lettre d'André Cellier à Roger Planchon (1971) », 4-COL-112 (1178)). Enfin, les croquis et les images de ce spectacle publiées par Bataillon ou conservées dans des sections non inventoriées du fonds Planchon montrent que toute la pièce est jouée sur un podium au centre du plateau, du moins pour ce qui concerne la version 1967 des *Libertins*.

[400] Prenons un autre exemple tiré des premières notes de mise en scène-mise en écriture de Planchon. Pour ce qui concerne le personnage d'Adélaïe, Planchon construit son destin comme s'il était circonscrit entre l'Histoire de la révolte en Vendée et l'« Après Thermidor » : celui-ci est, probablement dans une première version du texte de ce spectacle, l'espace du possible de son histoire avec Cyprien, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Les Libertins* – Notes de mise en scène (1967). [Suivies d'une] lettre d'André Cellier à Roger Planchon (1971) », 4-COL-112 (1178).

[401] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 153.

> *l'analogie, traitée par un poète, un artiste, peut devenir l'instrument d'une (incitation à la) connaissance inductive*[402].

En somme, pour ce qui est de son rapport avec la « chronique brechtienne », Planchon agirait suivant les pas de son « maître ». De ce point de vue, les choix d'introduire la pièce par un Prologue, puis de construire des « avant »-tableaux historiques, politiques et farcesques, enfin de terminer sa « chronique » par un Epilogue[403] en seraient des preuves. Et via le « proche » des passages marquants la *vulgata* de la Révolution française en contraste avec l'intimité et les aspirations de ses personnages, il cherche à suggérer le complexe et l'« abstrait » des échecs et des dégénérations des révolutions socialistes au XIX^{e} et au XX^{e} siècle[404].

Toutefois, sa propre *praxis* et la relation contradictoire à l'égard de la cristallisation en formules rigides de la *praxis* de Brecht semblent plutôt révéler l'inscription problématique de Planchon dans les modèles analysés par Sarrazac. Bataillon affirme qu'« [a]vec *Les Libertins*, Planchon expérimente pour la première fois une démarche d'écriture qui devient la sienne pour des décennies[405]. » Nous avons en réalité vu que Planchon, dès *La Remise*, ne peut ni ne veut créer ses pièces sans un rapport étroit avec la scène, *sa* scène, à savoir sa troupe et son théâtre. Bataillon explique, plus précisément, quel protocole Planchon met en place pour concevoir les œuvres qu'il écrit :

> Lorsqu'il est certain de ne pouvoir, seul, aller plus loin, il soumet son manuscrit à l'épreuve de la lecture à une voix, puis de la lecture par l'équipe des comédiens pressentis, puis, de la scène. Les remarques après lecture lui servent, mais plus encore les sensations qu'il éprouve en livrant le texte à l'auditoire. Il s'ensuit des permutations de répliques qui tendent le dialogue, des coupes, des contractions[406].

---

[402] Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, éditions Circé, 2002, p. 42. C'est nous qui soulignons.

[403] Szondi nous apprend d'ailleurs que Prologue et Epilogue sont les premiers éléments à avoir été abolis pour qu'advienne le « drame absolu » : « Or le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain était le dialogue. À la Renaissance, lorsque prologue, chœur et épilogue furent supprimés, il devint, peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre (avec le monologue, qui resta épisodique et n'était donc pas constitutif de la forme du drame), la seule composante de la texture dramatique. » (Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 14).

[404] Dans ses notes de mise en scène et de réécriture, Planchon glisse aussi des réflexions au sujet de la Commune de Paris de 1871. Ces réflexions doivent avoir servi, dans tous les cas, aussi à l'écriture du *Cochon noir*. Cela n'exclue pour autant pas que Planchon soit revenu sur ses œuvres précédentes pour repenser, reprendre, retravailler le fil de sa réflexion sur l'Homme dans l'Histoire, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Photographies : à la fois du spectacle (photographe : Rajak Ohanian), d'un bois sculpté représentant le diable et un prêtre, et aussi d'estampes ou documents concernant la Commune de Paris (1871) », 4-COL-112 (1180). Dans tous les cas, Bataillon cite un texte, que l'on retrouve aussi dans le fonds Planchon *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Documents de production », 4-COL-112 (152,1), dans lequel l'auteur des *Libertins* raconte la genèse d'une œuvre qui veut parler des grands événements historiques de la « Nation » mais à partir de l'échelle de la province et d'individus qui ne sont ni « médiocres, ni imbéciles ». Il ne s'agirait en effet pas de montrer leurs « échecs », mais « l'échec d'une classe ». Or, ce texte commence avec un hommage à « quelques ouvriers du quartier de la Guillottière, à Lyon, qui se réunissaient, avant la guerre, les soirs de 14 juillet, et qui, avant d'aller guincher sur la place, allumaient une bougie devant les portraits de Marat, Saint-Just, Hébert, etc. Ils chantaient à voix basse des hymnes révolutionnaires avec ferveur, tendresse et religiosité […]. » (*Un défi en province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 262-267).

[405] *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 261.

[406] *Ibidem*, p. 260.

C'est à partir de ce protocole, à la fois ancien et nouveau, qu'il crée des drames sachant que, désormais, les contenus nouveaux ont fait éclater la forme ancienne de la « pièce bien faite » : des drames-*de*-la-vie[407] où la totalité de l'Histoire est jouée, en cette occurrence à la fois vécue par les personnages et *parodiée* sur scène. Bref, si Antoine a pu, le premier, penser d'un point de vue intellectuel l'avènement matériel d'œuvres dramatiques irréalisables sans l'intervention d'un nouveau spécialiste de la scène[408], Planchon-auteur ne peut pas donner forme à ses œuvres dramatiques sans que la scène soit premier maître et constant juge de cette même forme.

Ainsi paraît-il vain d'analyser le contenu dramatique des œuvres écrites par Planchon sans songer à leur première mise en scène ; de la même manière, pour reconstituer ses pièces, il faudrait suivre le fil de leurs réécritures successives. La dernière version imprimée des drames de Planchon chez Gallimard serait alors à considérer comme le dernier résultat, jamais définitif, d'œuvres nées du désir d'un auteur mais *créées* et *recrées* par un metteur en scène et ses troupes[409]. Antoine a su imaginer le cadre scénique à même de réaliser des drames où la « totalité des objets[410] » peut se matérialiser sur scène. Planchon, plus modestement, conçoit l'œuvre scénique comme l'union de deux responsabilités, celle dramatique et celle scénique, alors il *compose* avec ses deux responsabilités grâce à un protocole de création qui rend concrète l'intuition d'une scène « responsable » apprise chez Brecht.

Néanmoins, l'âme fragmentée et « inquiète » de ce créateur semble le conduire à aspirer à une unité dans la production de *ses* œuvres qui montre toute la différence entre sa *praxis* et celle plus dialectique imaginée par Brecht. En premier lieu, Planchon cherche à produire des textes dans lesquels les tableaux de la chronique épique n'effacent pas l'autonomie des *πράγματα* de ces personnages, ne s'y substituent pas. Les personnages des *Libertins* portent un « destin », que la mise en scène critique de Planchon anticipe, explique ou critique à la faveur du public, sans pour autant que la rigueur de sa réflexion historique et la réalité psychologique de ses personnages ne soient minorée par une lecture idéologique. En second lieu, il revendique son rôle de créateur « absolu » de ses œuvres, attitude idéologiquement et pragmatiquement différente de celle de Brecht.

---

[407] Sarrazac forge cette catégorie pour penser des formes dramatiques en opposition avec les drames-*dans*-la-vie d'un héros, que le dramaturge et ses lecteurs/spectateurs suivent à partir d'une action centrale.
[408] *Cf.* André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars-avril, 1903, p. 596-612.
[409] En effet, lorsqu'en 2010, Bataillon et les plus proches collaborateurs de Planchon choisissent de réunir en volume le *Théâtre complet* de cet auteur, en ouverture de volume ils ajoutent cet avertissement : « Roger Planchon, tout au long de sa vie, n'a cessé de retravailler ses pièces. Les versions provisoires présentées ici sont chaque fois les dernières de l'auteur. » (Roger Planchon, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 3).
[410] Domaine du roman, *cf.* Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 113.

Avec *Schweyk*, Planchon a déjà tenté une voie pour conjuguer la *praxis* de Piscator et celle de Brecht du point de vue de la mise en scène. Dans le processus circulaire de création et de destruction de ses pièces, Planchon ne met pas en lumière « le petit monde, très décentré[411] » des personnages mais plutôt leur lutte, soit vaine et tragique, soit heureuse malgré leurs contradictions, contre la totalité de l'Histoire. Dans le même temps, Planchon-metteur en scène défait sans interruption l'unité dramatique de ses pièces à la faveur d'une *autre* unité scénique, toujours instable car éphémère, sans non plus chercher une véritable unité du « déroulement épique de l'événement »[412].

Au sujet de la différence fondamentale entre Piscator et Brecht, Sarrazac a écrit :

> Avec lucidité, Brecht renvoyait le théâtre de Piscator sinon au domaine du postdramatique du moins à celui du para-dramatique. Il appelait Piscator « l'auteur de spectacles » et se désignait lui-même comme « l'auteur de pièces ». Son théâtre épique à lui ne se présentait pas comme la négation du dramatique, mais plutôt comme une évolution, comme une transformation dialectique du dramatique[413].

Cette transformation semble suivre, chez Brecht, la nécessité – la foi – dans la transformation de la société de classes en une société sans classes : l'avènement d'un « âge scientifique » qui aura dépassé la division du travail propre au mode de production capitaliste. Brecht au Berliner Ensemble conçoit aussi un modèle de production de ses spectacles cohérent avec sa vision de la marche de l'Histoire[414]. Il est auteur, metteur en scène et directeur sans que ces trois fonctions ne se superposent ou se cristallisent en une activité *totalisante*. Les spectacles du Berliner Ensemble, tel que Brecht lui-même les présente, sont des œuvres collectives où le travail de chacun contribue à une unité productive qui est dialectique, dans laquelle l'apport de chacun dialogue avec les autres et n'efface pas les autres. Planchon, bien qu'il soit un « écolier » qui reçoit l'enseignement de Brecht comme une « unité », choisit, d'abord, de suivre Brecht-metteur en scène, puis il poursuit un dialogue avec Brecht-dramaturge sans suivre le mécanisme de production, collectif et fondé sur la non-division du travail, que le Brecht-directeur forge avec son ensemble. Les œuvres d'abord scéniques puis dramatiques de Planchon sont pour cette raison aussi le fruit d'un *auctor*, qui n'est

[411] *Ibidem*, p. 151.
[412] À ce sujet, Sarrazac cite un passage du *Théâtre politique* de Piscator qui est central, car le metteur en scène allemand y affirme de vouloir « briser le schéma de l'action dramatique et le remplacer par le déroulement épique de l'événement », (Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, traduction d'Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1972, p. 59).
[413] *Ibidem*, p. 73-74.
[414] Il est intéressant de rappeler, à ce sujet, les mots de Georges Steiner : « Brecht croyait à la marche dialectique de l'histoire et à la réalisation inéluctable de l'idéal marxiste, mais il gardait les yeux froidement fixés sur le présent. Il était trop réaliste pour ne pas savoir que la lumière à l'horizon est incommensurablement lointaine et qu'il y aurait de terribles souffrances avant de l'atteindra. Les hosannas éclateront dans le royaume de la justice, mais pas demain, ni même après-demain. Mais justement parce que la victoire est certaine, toute la souffrance qui doit la précéder a un caractère de gaspillage étrange et inhumain. […] *Mère Courage* est une allégorie du pur gâchis. […] *Mère Courage* est de la tragédie, incomplète peut-être, à cause de la philosophie sociale rédemptrice qui l'environne, mais néanmoins réelle et dévorante. » (Georges Steiner, *La Mort de la tragédie*, traduction de Rose Celli, Paris, éditions du Seuil, [1961] 1965, p. 248-250).

aucunement un « dictateur de la scène », preuve en soit sa constante incertitude au sujet de la qualité des œuvres qu'il écrit et qu'il remet toujours en question.

Cela dit, aucunement on ne pourra affirmer que Brecht n'est pas, aussi, l'« auteur » de ses œuvres scéniques, de ses mises en scène ou de ses adaptations. Le fait est que Brecht est le producteur, beaucoup plus que l'auteur, des spectacles qu'il crée via une *praxis* scénique dialectique et idéologiquement fondée [415]. Planchon, « auteur de pièces » *et* « auteur de spectacles », comprend profondément que, désormais, le « théâtre est passé du domaine de la *theoria* à celui de la *praxis*[416] ». Il n'accepte pour autant pas le modèle de production dialectique et idéologique de Brecht, tout en allant au cours de sa vie à la quête de la perfection de son style dramatique en le mettant constamment à l'épreuve de son protocole d'écriture-création. Il est ainsi à l'intérieur des contradictions de cet *auctor* qu'il faudrait comprendre l'avenir scénique de ses drames.

L'Infâme scandale d'un curé de campagne

L'Infâme nous donne la possibilité de poursuivre la réflexion sur la dualité problématique de cet *auctor*. Planchon-metteur en scène agit comme l'« entomologiste [417] » des âmes des personnages que Planchon-auteur condamne dans une *situation* donnée ; ainsi interroger l'écriture-création de *L'Infâme* se traduit en une tentative de réponse à un double questionnement : cet auteur, quel usage fait-il d'un fait divers ? Comment ce metteur en scène et acteur, fait-il advenir la forme dramatique imaginée par l'auteur ? Avant de répondre à ces deux questions, il est important de constater que si *Les Libertins* se configurent comme une réponse matérialiste à des artistes qui voudraient soit « refuser l'Histoire »[418] soit la figer, *L'Infâme* se présente plutôt comme une exploration scénique sur la nature des croyances et des superstitions religieuses. Cette enquête

[415] « [Le dramaturge épique] oppose à l'œuvre d'art totale de nature dramatique le laboratoire théâtral. Il reprend à son compte, sur un mode nouveau, la grande et vieille chance du théâtre – l'exposition d'une présence. Au centre de ses essais se trouve l'homme. L'homme d'aujourd'hui ; un homme réduit, donc, mis à l'écart dans un environnement froid. Mais comme il est le seul à notre disposition, nous avons intérêt à le connaitre. Il est soumis à examens, à expertises. Le résultat s'énonce comme suit : transformable, l'événement ne l'est pas à ses points culminants, par vertu et résolution, mais il le devient dans son déroulement strictement habituel, par raison et exercice. » (Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », in *Essais sur Brecht*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique éditions, [1934] 2001, p. 141).

[416] Jean-Pierre Sarrazac, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son œuvre », *Registres*, numéro 4, 1999, p. 175, *cf. supra* II.1.4 La Bonne Âme du Sé-Tchouan – *Brecht pour apprendre l'art du théâtre…*

[417] *Cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », 4-COL-112 (1204), tapuscrit numéroté, p. 147. Document déjà cité *cf. supra* II.2.5 Le metteur en scène comme *auteur du théâtre*.

[418] Nous nous référons bien évidemment aux jugements de Planchon au sujet des *praxis* de Grotowski ou du Living citées plus haut, *cf.* « Conversation avec Roger Planchon », *Cité Panorama*, nouvelle, *op. cit.*

psychologique et historico-anthropologique n'a toutefois pas pour but de fournir des évidences scientifiquement solides mais de faire toucher au public la force de certains *mystères*.

Parler de l'écriture et de la mise en scène de *L'Infâme* à la suite immédiate d'une réflexion sur *Les Libertins* semble justifié par des motivations internes à la « fabrique » de Planchon-auteur : dès la fin de cette œuvre, qu'il crée en 1967, Planchon songe déjà à sa quatrième pièce, la troisième qui sera par la suite imprimée. À la fin de sa réponse aux remarques de l'ami Gignoux sur sa prochaine création, il lui fait cette confidence :

> Écrire est bien difficile. Ce qui me permet de surnager, ce sont les progrès dérisoires que chaque jour péniblement j'accomplis. Je pense aujourd'hui que mon propos central était trop ambitieux et je te garantis que la prochaine pièce sera plus modeste, au mieux je parlerai de deux ou trois petites choses que je connais et je resterai éloigné des problèmes de politique[419].

Le fait divers qui lui permet de « rester éloigné des problèmes politiques » est le suivant : « Le 3 décembre 1956, Guy Desnoyers, curé à Uruffe (Lorraine), tue sa jeune maîtresse Régine F. enceinte de neuf mois[420]. » Avec cette pièce – créée le 11 mars 1969 à Villeurbanne et travaillée jusqu'à la dernière version du « 10 février 2009[421] » – Planchon s'empare de cet acte sanglant suivant le schéma résumé par Sarrazac :

> [L]e dramaturge [qui s'inspire d'un fait divers] a le choix entre [le] représenter dans son déroulement chronologique, dans sa structure de fait divers et revenir, dans un pur mouvement rétrospectif, sur le fait divers, sur la catastrophe du fait divers, sur le processus du fait divers. La différence entre la première option […] et la seconde est celle du drame *dans* la vie au drame *de* la vie. Le drame *dans* la vie – dans le sens de la vie – a pour horizon la catastrophe contenue dans le fait divers, qu'il rend inéluctable ; le drame *de* la vie – qui renverse la marche du drame, qui ouvre un espace des possibles et la possibilité d'une réparation – a pour origine la catastrophe, mais, opérant un retour sur et une déconstruction de ce fait divers, il explore le fait de société, le fait politique, le fait tout simplement humain que le fait divers à la fois désignait et dissimulait[422].

Planchon reconstruit l'enquête sur le sanglant assassinat d'une jeune fille de seize ans dans le village de Lauzun (Uruffe) suivant les manœuvres que l'abbé Guy Duverger (Desnoyers) met en place pour esquiver l'arrestation : cette enquête se mue donc en l'exposition du « drame *de* la vie » d'un homme. Cette enquête, dont le public connaît d'avance le résultat mais en scrute le déroulement, est en quelque sorte double puisqu'un Évêque suit l'investigation policière pour qu'on n'oublie pas que le coupable – formellement présumé – est un fils de l'Église. Pour lui, jamais on ne devra oublier que cette *quête* est une affaire entre l'âme d'un homme et Dieu bien

[419] Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967, *op. cit.*
[420] Roger Planchon, frontispice de la première version dactylographiée de *L'Infâme*, version datée à l'année 1969, conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Texte 1ère version – exemplaire dactylographié [première version] », 4-COL-112 (154,1).
[421] Cette date apparaît dans la toute première page avant le début de la pièce dans l'édition 2010 du *Théâtre complet* de Planchon.
[422] Jean-Pierre Sarrazac, « Le fait divers, l'« inexplicable » », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Wenmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 239.

plus qu'une affaire d'hommes. De son côté, l'abbé Duverger, dans ses dialogues avec sa mère, avec « le vieux curé » ou avec sa paroissienne la plus fidèle et dévote, Thérèse, ne cesse un instant de remarquer que le crime dont il est accusé est abominable et que lui, il est coupable[423].

Fatigué par son premier *labeur* sur *Les Libertins*, Planchon-auteur cherche un refuge dans « deux ou trois petites choses » qu'il connaît, à savoir l'effacement du monde rural sous les coups de la naissante société de consommation et la, tardive, apparition de la modernité dans les campagnes européennes. Mais il développe ces thèmes à partir de l'assassinat de la part d'un curé de campagne d'une jeune fille qu'il a mise enceinte, qu'il tue puis éventre pour en extraire l'enfant, le défigurer et le baptiser[424]. D'un point de vue rationnel, les mobiles psychologiques de cet acte sont par Planchon clairement expliqués en raison de la relation entre Duverger et sa mère, une femme qui trouve en Dieu et en une idée bigote de la religion la possibilité de tolérer les violences subies par le père de son fils. La pureté est son idéal, son refuge, la sainteté d'un fils prêtre la seule possibilité pour ce personnage d'être mère d'un fils qu'en tant que femme elle rejette. Celle-ci n'est pourtant que la surface avec laquelle se présente *L'Infâme*, la chute subite et violente d'un monde paysan sert une exposition des abîmes de l'être humain.

Probablement sans le vouloir, l'auteur construit son œuvre la plus contestée dès sa création, puis censurée en 1971 mais que Bataillon définit « la plus aboutie, la plus inspirée des pièces de Planchon[425] ». Sans doute, *L'Infâme* décrit le même monde rural, pauvre et ancestral des romans de William Faulkner ou de Cesare Pavese, mais cette pièce met au centre un personnage qui porte sur soi une croix noire, coupable d'une faute immonde et incompréhensible. Un personnage qui, pourtant, singe la langue adoptée par Georges Bernanos pour son « curé de campagne[426] » mais il bute, surtout dans la première version du texte, sur un court-circuit constant entre fantasmes sexuels et élans mystiques – les images qu'il utilise pour parler de ses luttes intérieures contre le

[423] « DUVERGER : Nous resterons propres Maman, c'est juré. Nous irons sagement en prison. Tu m'apporteras des douceurs comme jadis au séminaire. Du chocolat aux noisettes. Pas très longtemps, assez rapidement ils m'envelopperont dans une couverture pour me jeter dans une fosse commune après m'avoir coupé le cou. / LE VIEUX CURE : Comment pouvez-vous préjuger de la sentence au tribunal. Il faut plaider, vous défendre. Comment pouvez-vous dire cela ? Alors que la police n'a encore aucune preuve contre vous ? » (Roger Planchon, *L'Infâme*, première version dactylographiée du texte, tableau IV, page numérotée 25, conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Texte 1ère version », *op. cit.*).

[424] « Le 3 décembre 1956, Guy Desnoyers, 36 ans, curé à Uruffe (Meurthe-et-Moselle), abat sa maîtresse d'une balle de revolver sur la route de Pagny-la-Blanche-Côte, l'éventre, défigure l'enfant vivant qu'elle allait mettre au monde. » (Pierre Jullien, « *Le Double Crime de l'abbé Desnoyers, curé d'Uruffe*, de Jean-Pierre Bigeault : le curé d'Uruffe sur le divan », *Le Monde*, 27 avril 2009).

[425] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 291. Bataillon reconstruit, avec la réception de la toute première création villeurbannaise de la pièce marquée par le rejet en bloc ou par l'admiration envers cette proposition dramaturgique, les contextes de réception de *L'Infâme*. Il détaille, en outre, les raisons et le contexte de la censure de cette œuvre lors de la tournée du Théâtre de la Cité prévue dans la ville de Nancy en janvier 1971. En effet, les groupes et les notables catholiques de cette ville s'opposent à la représentation de cette œuvre et le maire de la ville cède à ces pressions.

[426] Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1938.

péché disent, en fait, ses désirs refoulés[427]. En effet, *L'Infâme*, sans jamais exposer l'*ob-scenus* du meurtre, contraint le public à s'interroger, sérieusement, sur les implications de la superposition entre Duverger et le Christ. Le protagoniste se présente d'ailleurs lui-même comme « Saint-Georges qui terrasse le dragon[428] ».

Malgré la surface rationnelle qui soutient *L'Infâme,* son protagoniste est un individu qui se révèle via les désirs qu'il réprime et qui se rend, dans le même temps, « inexplicable[429] » via le mystère de son acte. L'horreur de cet homicide est augmentée par l'accomplissement d'un rituel qui soudainement fait apparaître chez Duverger une abominable foi dans la vertu des sacrements chrétiens. L'abbé Duverger enfreints en effet tous les commandements des hommes et de Dieu. Soudainement, au fond le plus obscur du crime, il va plus loin en découvrant la blasphème urgence d'accomplir un baptême sur l'enfant de huit mois qu'il vient de défigurer. De ce point de vue, Duverger est vraiment l'ancêtre d'un autre des personnages-criminels qui sera enquêté par Planchon, Gilles de Rais. Si ce dernier personnage historique fera du doute religieux le mobile pervers de ses actes, l'abbé de Lauzun en arrive à affirmer la nécessité du premier des sacrements chrétiens au fond du crime qu'il accomplit sur deux corps innocents. De surcroît, la série d'actes qui composent le crime de Duverger est davantage troublante dès que le public songe qu'ils ont réellement été commis, et dans cet ordre, en France, à la moitié des années 1950.

Enfin, cette pièce est toujours le fruit de l'*auctor* Planchon, le résultat du conflit entre le désir d'un auteur et les besoins d'un metteur en scène qui soumet le texte à un protocole rigide. Le metteur en scène est en outre conscient que pour raconter ce fait divers, il faut connaître l'atmosphère mystique, quasi païenne, des liturgies réalisées dans des villages submergés par des collines stériles ou couvertes de forêts noires comme la terre. La troupe ne devrait pas oublier la réalité de l'atmosphère dans laquelle ce village est plongé, ses acteurs surtout, le premier des interprètes de Duverger tout particulièrement, Roger Planchon. Cela étant dit, Planchon-metteur en scène ne peut ignorer que ce texte, en 1969, s'adresse à un pays qui de plus en plus rejette son passé rural et refoule le souvenir de l'intensité de la foi avec laquelle leurs aïeuls ont accompli des rites qui peuvent désormais paraître ridicules.

---

[427] « Tous les deux on s'empoigne, on se mord, on se déchire comme les chiens sur les places avant de s'accoupler : une grande bataille spirituelle. » (Roger Planchon, *L'Infâme*, première version dactylographiée du texte, tableau IV, page numérotée 25, *op. cit.*).

[428] *Ibidem*.

[429] Au sujet des œuvres dramatiques qui exploitent le fait divers, Sarrazac écrit : « Un théâtre *intime*, si l'on veut bien m'accorder que l'intime est le contraire de l'intimisme et du domestique : la relation la plus étroite et la plus directe, la plus frontale non seulement avec l'autre mais aussi avec le monde – le monde étant ici représenté par le public, confronté à l'inexplicable, à la mise en scène – et donc en lumière – de l'inexplicable. » (Jean-Pierre Sarrazac, « Le fait divers, l'« inexplicable » », *op. cit.*, p. 237).

« [L]e fait divers ouvre sur la mise en scène d'un regard[430] » affirme Hélène Kuntz. Pour ce qui concerne le curé d'Uruffe/Lauzun, Planchon met en scène ce regard via la construction d'une machine scénique qui doit dire la volonté d'un protagoniste d'avouer autant que de fuir la faute qu'il a déjà commise. Toutefois, en considérant la structure épique de ce drame, l'on se rend compte que la succession des tableaux de *L'Infâme* semble dessiner un véritable chemin de croix ou bien une « perversion » des cycles des mystères du Moyen-âge. L'écriture-mise en scène de *L'Infâme* se configurerait, donc, comme un rituel sacrilège non pas d'une convention scénique, comme dans la transfiguration uniquement scénique de la *Passion* du Christ par Grotowski/Cieslak, mais de la liturgie de la *Passion* elle-même via une appropriation dramatique et scénique de la structure de la liturgie chrétienne.

> [L]'échelonnement des stations [des *Stationendrama* dont la forme est reprise par les dramaturges modernes de Ibsen et Strindberg jusqu'à Koltès avec *Roberto Zucco*] permet de concentrer sur quelques moments cruciaux le déroulement épique d'une vie, en préservant ainsi la tension dramatique. […] Le mouvement dramatique du théâtre religieux ou profane sérieux médiéval imitait celui de la procession ou du pèlerinage[431].

Dans *L'Infâme* l'enquête est aussi un parcours descendant dans l'intimité du protagoniste, pèlerinage au pays de la faute et de l'horreur qui s'ouvre avec la reconnaissance, par les autres personnages, de la probable culpabilité de Duverger et se termine avec une procession expiatoire, organisée par l'Évêque-enquêteur, qui conclut l'exposition scénique de ce *mystère*. Pour montrer la possible transfiguration des stations de la liturgie de la Passion dans les tableaux de la pièce, évoquons seulement trois tableaux-stations de *L'Infâme*.

Le tableau numéro VI s'ouvre avec l'entrée en scène de Duverger qui revient au presbytère de Lauzun/Uruffe après un interrogatoire, escorté par deux gendarmes. La première réplique qu'il prononce est : « *Ecce homo*. Maman, ils te rendent ton fiston[432]. » Tout comme les apôtres du Christ doivent accepter le calvaire de Jésus dès sa révélation lors de la Cène, les proches du curé seront obligés d'accepter sa culpabilité. Ensuite, lorsque leurs doutes commencent progressivement à devenir certitudes – et c'est la Mère la première à reconnaître en son fils le tueur –, Duverger commence non seulement à se présenter en martyr mais il parodie lui-même les stations de la *Passion*. Dans l'Évangile de Jean, suivant la *vulgata* de Saint Jérôme, c'est Ponce

[430] Hélène Kuntz, « Territoires politiques et esthétiques du fait divers », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Wenmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008, p. 17
[431] Jean-Pierre Sarrazac, Poétique du drame moderne, op. cit., p. 137.
[432] Roger Planchon, *L'Infâme*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 244.

Pilate qui présente avec les mots *Ecce homo* le Christ qui vient d'être condamné ; Duverger débute son calvaire en se présentant à la fois en Christ et en son bourreau récalcitrant[433].

Mais cet *agnus Dei* est un criminel immonde que sa propre Mère rejette :

> DUVERGER *:* Maman, nous avons tant de choses à nous dire. Ne pars pas. Parlons-nous – *La mère, de dos, dit non de la tête* – Regarde-moi. *(Immobilité)* Parle-moi.
>
> LA MERE *:* De quoi ? De la saleté que tu as entre les jambes ?[434]

Selon l'Évangile de Mathieu, à la XIII[e] station le Christ est consigné dans les bras de la Vierge. Ici, cette mère qui aurait voulu rester vierge, rejette le fils et sa faute, comme si le dramaturge avait voulu doublement renverser le modèle fourni par les Évangiles. La mère refuse d'accepter le *mystère* noir que son fils incarne en raison du pêché charnel qu'il a commis bien plus qu'en raison des vies qu'il a détruites. Tout d'un coup, le double refus d'un fils et de sa vraie faute illumine le vide de l'humain caché derrière les justifications d'ordre religieux qui doivent tenir unie une âme aussi profondément fragmentée que celle de la mère de Guy Duverger.

Dans la première version de ce texte, la pièce se conclut avec une procession organisée par l'Évêque, tandis que dans la dernière version, sans renoncer à ce tableau où la transfiguration de la liturgie en rite théâtral s'accomplit pleinement et les nœuds conceptuels de la pièce sont tous tirés, Planchon choisit de l'avancer. L'œuvre se termine, alors, avec le refus de la Mère et la définitive chute de Duverger, ce qui renforce l'effet d'inversion sacrilège de l'Ascension du Christ[435].

Les répliques des personnages ne varient toutefois pas considérablement entre les versions, et l'Évêque, en 2009 comme en 1969 ou dans la version intermédiaire publiée en 1975[436], après avoir critiqué son neveu Jean-Luc, séminariste aux idées progressistes, prononce son réquisitoire contre « les Lumières », dans les versions les plus anciennes du texte, ou, dans la version de 2009[437], contre la folie de la science qui fabrique des bombes atomiques et contre la psychanalyse qui critique la religion comme le fait Freud en 1939 avec son *Moïse et la religion monothéiste*[438], alors

---

[433] À propos des personnages de Planchon, Bradby écrit : « Dans le cas de l'abbé Duverger comme dans celui du vieil Émile Chausson de *La Remise*, nous assistons au déchaînement d'une force vitale essentielle qui ne trouve pas sa place dans les structures sociales ou religieuses de la société en question. À chaque fois, nous voyons un personnage qui détruit ce qu'il ne peut pas contrôler ou comprendre et ce qui, dans le dernier exemple, se trouve être finalement lui-même. » (David Bradby, *Le théâtre français contemporain 1940-1980*, Traduction de Françoise et Georges Dottin, Lille, Presses Universitaires de Lille, [1984] 1990, p. 172).

[434] Roger Planchon, *L'Infâme*, Tableau XI, in *Théâtre complet, op. cit.*, p. 288.

[435] La liturgie traditionnelle prévoit pour la *Passion* quatorze stations, mais les nouveaux rituels en ajoutent une quinzième, celle de la résurrection du Christ.

[436] Roger Planchon, *Gilles de Rais. L'Infâme*, coll. « Le manteau d'Arlequin », Paris, éditions Gallimard, 1975.

[437] Roger Planchon, *L'Infâme*, Tableau XI, in *Théâtre complet, op. cit.*, p. 283-284.

[438] Sigmund Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Payot/Rivages, 2014.

qu'Hitler commence sa guerre. Or, les versions de 1969 et de 1975 concluent le cycle avec un rite d'expiation qui confirme la nature sacrilège de ce rite théâtral[439]. Mais dans toutes les versions, ce tableau dénonce et expose la force, scandaleuse, de la foi de cet Évêque : « Dans une heure, dans cette église souillée, des gens simples prieront. Jean-Luc, la prière des âmes simples est plus profonde, va plus loin qu'un traité de psychanalyse[440]. » Dans la situation théâtrale de *L'Infâme*, ces mots révèlent aussi la vanité de cette foi. Le crime de Duverger aurait pu être évité si quelqu'un avait su comprendre la psychologie de cet homme, voici que la force de la foi de ce personnage, pour qui la prière peut remédier à un crime aussi horrible, apparaît soudainement intolérable et mystérieuse.

Le chemin de croix renversé du curé Duverger est donc la *parabole* d'un homme qui dans le sang du meurtre révèle le mystère de la foi, une *parabole* qui s'empare d'un fait divers pour permettre à son auteur d'exposer ses doutes et ses tremblements face au mystère de l'Homme. Or, s'il est blasphématoire de la part de Duverger d'évoquer le martyr du Christ, la foi du « vieux curé » est, encore plus que celle de l'Évêque, inaccessible à tout esprit rationaliste. Ce personnage, une fois que la faute de Duverger ne peut plus être *reniée*, se souvient des années de séminaire passées avec lui et d'un événement au cours duquel l'actuel *Infâme* a su lui être proche lors d'un moment où la foi de ce vieux curé était en péril. Cette nuit-là, « [u]n pont s'est établi pour [lui] entre le divin et l'humain, entre [Duverger] et les mots très simples qu'il prononçait. Dieu, par lui [l']hypnotisait[441] » affirme ce vieux curé, que dans les versions de 1975 et 2009 devient l'Abbé Tardieu.

L'auteur du texte et du spectacle, face à cet inexplicable, semble accompagner le public à l'intérieur d'une machine scénique et dramatique qui dépiste toute interprétation linéaire de ce fait divers afin de préserver le mystère qui se cache derrière l'enquête. Ainsi lui-même joue, dans toutes les versions de la pièce, sur les doubles plans de lecture que cette œuvre impose, ce qui est particulièrement évident si l'on prend en compte les « Septes comptines » qui closent autant de tableaux de *L'Infâme*, à l'exception du tout dernier. Elles devraient commenter, comme dans une chronique brechtienne, les événements qui viennent de se dérouler sur scène. En réalité, ces comptines sont ambigües, composées d'une véritable comptine, chantée par une ou des voix enfantines et proposant des images fantasques dont le rapport avec la situation de la pièce est volontairement obscur. Puis, « UNE VOIX » « récite », selon la didascalie, un événement de

[439] La didascalie qui clôt la pièce en 1975 récite : « L'évêque s'approche de l'autel et, en latin, célèbre la messe tandis que la lumière baisse lentement. » (Roger Planchon, *L'Infâme*, Tableau XI, in *Gilles de Rais. L'Infâme*, coll. « Le manteau d'Arlequin », *op. cit.*, p. 176).
[440] Roger Planchon, *L'Infâme*, Tableau XI, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 284.
[441] Roger Planchon, *L'Infâme*, Tableau XI, in *Gilles de Rais. L'Infâme*, coll. « Le manteau d'Arlequin », *op. cit.*, p. 174.

l'histoire de France, à commencer par un rappel ironique des Gaulois et à leurs nobles et druides « qui les commandent[442] », jusqu'à l'évocation du soulèvement du « peuple de Paris » contre Louis XVI[443].

Les montages et démontages successifs de ce drame font bouger la position de ces comptines mais leur contenu reste le même. Suivant n'importe quelle version du texte, les comptines en effet se terminent avec « UNE AUTRE VOIX » qui répond à une devinette anodine posée par la première « VOIX » qui, néanmoins, déclenche une réflexion d'ordre eschatologique :

> UNE VOIX : Il pique, et ce n'est pas du poivre. Il a des barbes et ce n'est pas un homme. Qu'est-ce que c'est ?
>
> *Un temps*
>
> UNE AUTRE VOIX : L'ail.
>
> UNE VOIX : Pourquoi Jésus-Christ est-il monté au ciel ?
>
> UNE VOIX : Jésus-Christ est monté au Ciel pour nous y préparer une place et nous envoyer le Saint-Esprit[444].

Sans doute ces insertions renforcent et anticipent la transfiguration sacrilège qui structure *L'Infâme*, mais il est difficile de donner une interprétation univoque à ces passages. Elles disent, en effet, tout à la fois l'horizon matérialiste de Planchon, la longue Histoire du peuple français qui expliquerait ce fait divers[445]. Néanmoins, elles nous projettent vers un horizon théologique profondément vécu par les personnages sur scène. Au lieu de donner une interprétation linéaire de ces autres insertions, il convient de suggérer plutôt un possible schéma interprétatif à même de déclencher des analyses plus profondes de cette pièce. Pour suivre cette « enquête », il faudrait adopter la perspective exégétique proposée par l'interprétation de la signification anagogique[446] des Saintes Écritures.

---

[442] Roger Planchon, *L'Infâme*, Tableau I, « Première Comptine », in *Gilles de Rais. L'Infâme*, coll. « Le manteau d'Arlequin », *op. cit.*, p. 100-101.
[443] *Ibidem*, Tableau VIII, p. 153.
[444] *Ibidem*, Septième comptine du Tableau IX, p. 275-276.
[445] À remarquer que le personnage du vieux berger Célestin, un quasi-ermite aux croyances animistes qui s'accouple avec son bétail, représente peut-être le lien dégénéré avec « nos ancêtres les Gaulois » que Planchon semble ridiculiser dans la comptine mais, en même temps, qu'il fait réapparaître.
[446] Dans son sens théologique, du grecque *ἀναγωγιχός* « ce qui conduit, qui soulève », pour *L'Infâme*, à une vérité plus élevée, mais noire et blasphème. Dante Alighieri, dans son *Convivio*, écrit : « La quatrième signification [d'un texte] s'appelle anagogique, à savoir *supra-signification* ; il s'agit de l'interprétation à adopter lorsque l'on cherche à expliquer d'un point de vue spirituel un passage de la sainte écriture qui, outre que vraie dans le sens littéral, elle signifie aussi les vérités de la gloire éternelle […]. » / « Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso ; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria […]. » (Dante Alighieri, *Convivio*, traité II, chapitre I[er], paragraphe 6, Milan, éditeur Garzanti, 2005, p. 67).

Le philologue et historien de la littérature Piero Cudini, en commentant l'explication donnée par Dante Alighieri de ce *sovrasenso,* précise que la signification anagogique dans les Saintes Écritures « se superpose à celle littérale vraie (parce qu'elle signifie des faits qui ont véritablement eu lieu, au contraire des faits racontés dans les œuvres de poésie)[447] ». Or tous les niveaux d'interprétation de *L'Infâme* ne permettent pas d'oublier que le fait dont s'inspire Planchon a « véritablement eu lieu », tout comme Dante jamais ne mettrait en doute la réalité des faits relatés dans la Bible. C'est l'attitude profane de Planchon qui, au fond, le conduit par cette voie *anagogique* à « donner au réel sa dignité[448] », comme il l'écrit lui-même en ces mêmes années de création de *L'Infâme*.

Cette suggestion interprétative est fondée sur la nature rituelle de cette œuvre mais globalement peu d'éléments nous permettent d'affirmer avec certitude ce que Planchon a voulu dire et faire avec *L'Infâme*. Un détail de la première mise en scène de ce texte indiquerait, malgré tout, comment Planchon-acteur et metteur en scène choisit de construire l'atmosphère de cette œuvre. Bernard Allombert, qui par la suite deviendra à son tour metteur en scène et auteur de théâtre, est en 1969 assistant de mise en scène auprès du Théâtre de la Cité, expérience qui lui permettra d'écrire un mémoire de maîtrise sur la création de cette œuvre scénique[449].

Avant de composer son travail universitaire, Allombert doit avoir envoyé à Planchon un rapport de stage sur son expérience auprès du Théâtre de la Cité se composant d'un récit détaillé, en six pages, du déroulement de la première mise en scène de *L'Infâme*. Il y décrit le dispositif scénique que le scénographe Hubert Monloup conçoit pour cette œuvre scénique dans laquelle décors et musiques construisent l'atmosphère voulue par Planchon-auteur : l'espace de jeu est fermé par trois toiles blanches qui délimitent un podium auquel, enfin, les acteurs accèdent « par des passages laissés libres entre le *quatrième mur* et les toiles de côtés[450] ». À la fin de sa description, il livre cette interprétation du spectacle dont il a suivi, en témoin direct, la construction :

> Il semble que Planchon veuille ainsi nous présenter le plus objectivement possible l'histoire qu'il raconte. Il ne tente pas de s'immiscer lui-même entre les faits : chaque tableau semble être

[447] « [U]n significato spirituale che, nella Scrittura, si sovrappone a quello letterale vero (che è tale diversamente da quanto accade nella poesia). » (*Ibidem*).
[448] Roger Planchon, « Descriptions et remarques diverses sur des nouvelles écritures scéniques », *op. cit.*, p. 65.
[449] Allombert obtient sa maîtrise en Études théâtrales à Lyon, probablement en 1970 ou 1971. Une version manuscrite de son ouvrage est conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « Étude [Mémoire de maîtrise ?] de Bernard Allombert portant sur L'Infâme », 4-COL-112 (1141).
[450] BnF, ASP, fonds Planchon, « [Notes dactylographiées à propos du texte, du point de vue de la mise en scène] – « Sur *L'Infâme*. R.P. » », 4-COL-112 (1196). Or, si le document qui présente le mémoire d'Allombert est signé par son auteur, ce second document n'est pas signé. Toutefois, il a été retrouvé dans la même pochette que le premier manuscrit, et même si sur son enveloppe sont marquées les initiales de Roger Planchon, tout laisse croire que ce texte a été rédigé par Allombert et envoyé à Planchon pour qu'il le juge. À moins de croire à une volonté de concret dédoublement de cet *auctor* ou bien croire que quelqu'un d'autre l' ait rédigé. Dans le second cas, toutefois, on ne peut pas imaginer qui aurait eu l'intérêt de consigner une telle description détaillée de la création de *L'Infâme* à son metteur en scène.

> un « plateau » présenté au spectateur, où chacun prend ce qu'il veut. L'histoire n'est pas racontée de manière continue mais chacun doit la reconstruire à partir des éléments disparates qui sont offerts. […] Cette impression d'objectivité est renforcée par le fait que les comédiens, après chaque tableau, abandonnent leurs personnages et redeviennent des acteurs sans rôles, qui n'ont plus qu'une chose à faire : regagner les coulisses et s'asseoir sur un banc, en attendant le tableau suivant[451].

Allombert décrit précisément le déroulement et le fonctionnement interne de cette œuvre épique dans laquelle le montage non continu des tableaux doit faciliter l'objectivité de l'exposition ainsi que le travail de reconstruction-introspection du public. De même, la troupe de comédiens doit jouer, de toute évidence, de façon *distanciée* pour renforcer celle qui pour l'auteur de cette note est l'objectivité de cette exposition scénique.

Pour nous, toutefois, la structure à stations de cette œuvre, ainsi que le travail de renvoi à la *Passion* qu'il semble possible de dégager, suggèrent que le jeu distancié de Planchon et de sa troupe, certes débiteur des techniques de jeu forgées par Brecht, sert néanmoins un projet de mise en scène différent. Bref, derrière le travail des acteurs qui sortent de leur rôle pour assister à l'événement-spectacle, puis reprennent leur rôle et se font ainsi observer tout au long du spectacle, il nous semble reconnaître les mécanismes des liturgies chrétiennes. Brecht lui-même, d'ailleurs, a avec subtilité analysé le théâtre religieux des jésuites pour y étudier des effets de distanciation. Ici, Planchon en fait de même avec les mécanismes qui régissent les liturgies chrétiennes, dans lesquelles toujours les officiants-participants au rite contemplent et participent du *mystère* qui est célébré mais aussi revécu. Comme si Planchon-metteur en scène avait tout de suite compris que pour ce texte, il était nécessaire de revenir aux sources de l'épique pour montrer, de nos jours, le scandale de la fois avec un *Infâme* sur scène.

De notre point de vue, enfin, le mécanisme décrit avec précision par Allombert invite le public à une contemplation anagogique de la lettre du texte qui s'incarne sur scène. Au-delà de ses réelles intentions, l'*auctor* de *L'Infâme* sait qu'il doit montrer dialectiquement la complexité de ce fait divers, il sait que la poésie de la scène doit imbriquer et restituer les multiples plans de lecture du fait divers. Cela sans pouvoir sérieusement nier la nature de fait réel à partir duquel il pense son œuvre. La pudeur épique du jeu des acteurs de *L'Infâme*, qui se distancient de la scène et qui contemplent le déroulement de cette « passion » paraît, ainsi, une preuve de la nature rituelle d'un spectacle qui, pareillement à la messe catholique, offre à la contemplation des assistants l'évocation d'événements qui *sont* réels mais dont le *sovrasenso* est inépuisable.

Sarrazac affirme que dans les drames à stations modernes, le but du dramaturge « est bel et bien d'arrêter le temps dramatique, d'exercer une force contraire à celle de l'avancée de l'action avec

[451] *Ibidem*.

l'objectif de créer un nouveau présent dramatique, une sorte de « plus-que-présent » qui soit un alliage de présent, de passé et de futur[452] ». Planchon-metteur en scène a bien présent cette exigence, qui rappelle de très près l'exigence qu'exprime la messe chrétienne : déclarer que la mort du Christ a eu lieu, a lieu maintenant et toujours aura lieu puisque le salut de l'Humanité est éternel et anticipe la fin des temps.

Dans *L'Infâme*, l'*auctor* Planchon affirme que la faute dont Duverger s'est rendu coupable et l'enquête qu'elle déclenche sortent elles aussi du temps ordinaire. Elles sont « éternelles » puisque l'« inexplicable » qui a eu lieu une fois, dans l'Histoire, demeure un mystère qui toujours peut parler à nos consciences via la poésie qui fixe un fait divers dans une forme toujours ouverte à l'instabilité d'une scène créatrice. Enfin, voici comment Planchon arrive, lui aussi, à sonder les profondeurs du rite, à le transfigurer sur une scène qui devient donc le lieu d'un rite. *L'Infâme* est, en somme, aussi une réponse au défi que *Le Prince Constant* de Grotowski pose au théâtre de la fin des années 1960, construite sans que Planchon ne renonce à son style d'auteur et de metteur en scène, à savoir sans renoncer à percer les mensonges du dialogue entre les personnages pour atteindre le mystère d'une vérité plus profonde qui englobe mais dépasse la « dignité au réel ».

III.6 Autour du mois de mai 1968

Un auctor aux « Assises de Villeurbanne »

> Le comité permanent est né – de père et mère inconnue – dans une clinique de Villeurbanne (Théâtre de la Cité) le 21 mai 1968, à 23 heures. Poids de la naissance : 23 directeurs de théâtres populaires et de Maisons de la Culture ; dix jours plus tard : 37 ; aujourd'hui [espace vide dans le document tapuscrit][453].

« [A]près le 2 juillet [1968][454] », les directeurs de la décentralisation, réunis en « Comité permanent » à Villeurbanne dès le 21 mai, choisissent cet *incipit* pour présenter l'avancement de

[452] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 148.
[453] BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires », 4-COL-112 (109). Dans cette pochette et à la suite de ce document, une liste indique les 43 noms des directeurs, des administrateurs et des organisateurs ou organisatrices de théâtre qui participent aux travaux du comité après le 2 juillet. Michel Bataillon, témoin direct de ces journées de Villeurbanne, fournit une liste raisonnée des participants et des participantes à ces journées de mai-juin 1968. Il ajoute aussi les noms des personnalités présentes à Villeurbanne mais qui n'apparaissent dans aucun document, telle que Ariane Mnouchkine, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province*¸ Vol. II, *op. cit.*, p. 308. *Cf.* aussi Michel Bataillon, « il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (dir.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2018, p. 125-137.
[454] *Ibidem*. Ce document porte en effet la mention manuscrite : « Synthèse en trois feuillets, rédigée après le 2 juillet 1968 ».

leurs réflexions et de leur travail collectif entamé pour réagir au « tournant[455]» déclenché par l'« événement»-Mai 1968[456]. Les rédacteurs de ce texte répartissent en trois moments la chronologie des premières actions du Comité, estimant qu'à une première « phase de réflexion […] (du 21 mai au 8 juin)[457] » aurait succédée une « phase de déclenchement de la négociation [avec le Ministère, commencée le 9 juin], en vue d'obtenir les moyens[458] » pour imposer la réforme de la politique culturelle qu'ils viennent d'établir. Enfin, dès le 25 juin, la troisième phase est marquée par la reprise du dialogue avec l'opinion publique et avec les représentants du personnel des établissements culturels qu'ils dirigent.

Les vagues successives de révoltes estudiantines auxquelles se joignent les ouvriers, l'occupation de l'Odéon le soir du 15 mai, puis celles de la plus grande partie des Maisons de la Culture et des CDN[459] expliquent la naissance de ce Comité. Même si les membres du personnel occupent leurs lieux de vie et de travail soucieux de les défendre, la violence du climat[460] suggère aux directeurs des institutions culturels de service public de s'isoler pour se concerter[461]. Une fois

[455] *Cf.* Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 3. 1968, le tournant*¸ Arles, Actes Sud, [1994] 2005.

[456] L'origine et la portée de ces journées de révolte estudiantine et ouvrière interpellent les spécialistes en sciences sociales puisqu'elles semblent mettre en jeu le sens profond des causalités historiques tout en questionnant le statut de l'« événement » historique en raison des causes transnationales et géopolitiques qui l'ont produit. Pour un aperçu non exhaustif des études récentes sur cet « objet », nous renvoyons à un nombre limité d'articles et d'ouvrages en langue française qui indiquent plusieurs pistes épistémologiques à partir desquelles l'appréhender, *cf.* Ludivine Bantigny, *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris éditions du Seuil, 2018 ; Ludivine Bantigny, Boris Gobille et Eugénia Palieraki (dir.), dossier « Les « années 1968 » : circulations révolutionnaires », *Monde(s)*, n° 11, 2017 ; Ludivine Bantigny, « Le temps politisé. Quelques enjeux politiques de la conscience historique en Mai-Juin 68 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 1, 2013, p. 215-229 ; Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, deuxième trimestre 2008, p. 321-349 ; Emmanuelle Loyer, *L'événement 68*, Paris, éditions Flammarion, 2018. Pour ce qui concerne plus directement l'Histoire culturelle et l'histoire des idées *cf.* Gilles Morin (dir.), *À chacun son Mai ? Le tour de France de mai-juin 1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 ; Emmanuelle Loyer, « 1968. L'an I du tout culturel ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 98, 2008, p.101-111 ; Jean-François Sirinelli, « Le *moment 1968*, un objet pour la *World history* ? », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n° 6, septembre-décembre 2008, p. 1-8.

[457] BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires », *op. cit.*

[458] *Ibidem*.

[459] Pour une chronologie détaillée des événements de mai 1968 en France du point de vue du monde du théâtre, *cf.* Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Pairs, Éditions de l'Amandier, 2008, p. 471-488.

[460] Cette violence est constatée au cours de ces jours de mai par la totalité des directeurs, confirmée par la grève générale qui s'impose dès le 18 mai et à laquelle s'unira aussi le Syndicat français des acteurs le 21 mai, *cf.* « À Paris, le 3 mai, sur ordre du Ministre de l'Éducation nationale, la police chasse les étudiants de Nanterre venus se réfugier à la Sorbonne. Plusieurs d'entre eux sont arrêtés, jugés et lourdement condamnés. D'où de nouvelles manifestations pour leur libération. Celle du 10 au 11 mai, dans un quartier latin en état de siège où des barricades sont élevés rue Guy Lussac, s'achève sur une véritable bataille rangée, non sans « bavures ». Et la France s'éveille stupéfaite devant la violence de la répression. » (Émile Copfermann, « L'avant-mai : une crise rampante », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 3. 1968, le tournant*¸ *op. cit.*, p. 12). Mai, surtout, *cf.* Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 181-183).

[461] Marie-Ange Rauch, « Le théâtre en France en 1968 : chronologie », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 3*, *op. cit.*, p. 182-184. *Cf.* aussi Bataillon : « La Fédération du spectacle-CGT, réunie en intersyndicale au Théâtre de l'Atelier le 22 mai, désigne une commission d'étude pour la préparation des États Généraux du Théâtre. Mais déjà depuis la veille, à Villeurbanne, le Comité permanent des directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la Culture tient des états généraux du théâtre public et de l'action culturelle. » (Michel Bataillon, *Un défi en Province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 311).

leur base de revendication posée[462] et les premiers contacts avec le Ministère rétablis, les membres du Comité croient pouvoir interrompre cette stratégie du « huis clos[463] » et entamer une

> confrontation avec les principaux responsables de l'opinion publique sur les problèmes – désormais indissociables – du théâtre et de l'action culturelle, ainsi qu'avec les représentants des organismes du même ordre qui se sont constitués en mai-juin, dans les divers secteurs de la création artistique[464].

Marie-Ange Rauch a restitué une incontournable reconstruction contextuelle et une analyse rigoureuse de ces journées[465]. Bataillon lui aussi en reconstruit le déroulement et restitue le climat de ce printemps-été 1968 à Villeurbanne[466]. Dans le cadre de notre enquête nous pouvons, plus modestement, poursuivre une interrogation de la stratégie que Planchon adopte face à l'évolution des événements et face aux débats du Comité.

Selon Bataillon, cette conjoncture pour Roger Planchon est

> [M]agnifique, elle est exaltante. Sa brève expérience des combats de la Résistance, de la répression d'une insurrection armée, et l'étude des Journées révolutionnaires de 1789 et 1793 lui ont appris que, si l'affaire devient sérieuse, nécessairement le sang coulera. L'étape de la violence est inévitable. La seule force qui pourrait tenir tête à l'armée ce sont les communistes. Mais très vite, il acquiert la certitude que les communistes ne songent pas à prendre le pouvoir par les armes, et n'ont sans doute pas d'armes. Donc çà ne pourra pas durer bien longtemps. Et chaque matin il s'émerveille en découvrant que la situation se maintient encore et alors qu'il sait qu'elle n'est qu'un suspens qu'il convient d'exploiter[467].

Dans le même temps, pour Planchon et ses collègues il est important de montrer leur pleine solidarité aux groupes sociaux qui contestent le pouvoir en place car ils les considèrent comme des

---

[462] Les débats des premiers jours de réunion, alors que toute communication avec l'opinion publique est consignée à une conférence de presse fixée tous les jours à 18 heures 30, conduisent le Comité à adopter la célèbre analyse de Francis Jeanson portant sur la définition d'un « non-public », jamais vraiment atteint par aucune forme d'action culturelle. Le 25 mai, ils rédigent et signent à l'unanimité la « Déclaration de Villeurbanne », suivie par onze points qui fournissent la première plateforme de revendications à même de reformer en profondeur la politique culturelle de la France de De Gaulle (ce document, lui aussi célèbre et souvent commenté, est maintenant consultable en ligne grâce à la *Revue d'Historie du théâtre*, *cf.* https://sht.asso.fr/wp-content/uploads/2020/05/1-villeurbanne-declaration.pdf, consulté le 15 mai 2022). Sur la notion de « non-public » *cf.* les ouvrages de Francis Jeanson « La réunion de Villeurbanne », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 3*, *op. cit.*, p. 85-92, *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 136-141 et *Cultures et « non-public »*, Latresne, éditions Le Bord de l'eau, 2009. Au sujet du parcours de Francis Jeanson *cf.* « Francis Jeanson est l'homme du Réseau jeune résistance dont le procès, en 1960, fut à l'origine de l'Appel des 121. Dans l'intelligentsia de gauche, c'est une figure populaire par son combat contre la guerre d'Algérie et par ses nombreuses publications sur la phénoménologie, sur Sartre et de Beauvoir, sur Montaigne, et par sa collaboration aux *Temps Modernes*. En 1967, Jacques Fornier l'a détourné de la philosophie pour créer au Théâtre de Bourgogne, à Beaune, une cellule d'action culturelle en prévision de l'ouverture d'une Maison de la Culture à Caen. » (Michel Bataillon, *Un défi en Province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 309)

[463] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 294-296.

[464] BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires », *op. cit.* Ce document est en effet successif à « la première réunion (rue Saint-Dominique) de la Commission consultative du Théâtre subventionné et des Maisons de la Culture, [et il est lié à une phase qui doit assurer aux idées proposées par le Comité] une diffusion aussi large que possible [tout en contribuant à la] mise en œuvre de la politique culturelle proposée [entre le 21 mai et le 25 juin]. » (*Ibidem*).

[465] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 283-354.

[466] Michel Bataillon, *Un défi en Province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 305-351.

[467] *Ibidem*, p. 310.

alliés « naturels »[468]. Sans nul doute, l'exemple de Barrault, de plus en plus dépassé par les événements et pris en tenaille entre le Ministère qui le juge trop mou envers les occupants de l'Odéon tandis que pour les révoltés il est un agent du pouvoir à abattre[469], montre rapidement la nécessité de construire un front commun. Cette exigence explique par conséquent le choix des membres du Comité de signer tout texte, motion ou déclaration à l'unanimité, malgré des positions individuelles parfois divergentes.

Rauch souligne également l'« ascendant certain sur le réseau de la décentralisation[470] » exercé par Planchon. Elle révèle que Gabriel Monnet[471] et Hubert Gignoux sont les premiers à choisir Villeurbanne comme lieu de rencontre[472] et elle ajoute :

> Participer à une réunion qui a lieu dans l'équipement dirigé par Roger Planchon, signifie pour les hommes de théâtre : d'une part, manifester à l'État leur intention de défendre les intérêts du théâtre public et, d'autre part, se donner les moyens de poursuivre une action revendicative déjà largement amorcée au festival d'Avignon 1967[473].

Nous avons en fait vu la date et le contexte de la naissance de la toute première revendication officielle du « pouvoir » par Planchon[474] et suggéré à quel point elle contribue à forger son « utopie » et sa justification.

---

[468] Le mardi 21 mai, le Comité signe une toute première motion qui récite : « [les membres du Comité] expriment publiquement leur totale solidarité avec les étudiants et les travailleurs en lutte […]. » Le 30 mai, après le discours de De Gaulle qui dissout l'Assemblée nationale, maintien son contrôle sur l'État et annonce de nouvelles élections face à une révolte qui paralyse ou convainc de vastes couches de la population française, le Comité « après avoir entendu la déclaration du Président de la République, réaffirme sa solidarité totale avec la lutte des travailleurs et des étudiants, qui constituent ses partenaires naturels pour toute action culturelle valable. » (BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires », motion du 30 mai 1968, *op. cit.*).

[469] Jean-Jacques Label et Paul Virilio, l'un homme de théâtre et l'autre architecte, sont à l'origine de l'Occupation de l'Odéon. Les deux influencés par Guy Debord et par le mouvement situationniste autant que par les courants de l'avant-garde de gauche et artistique anglo-saxonne, veulent « impulser un processus révolutionnaire au cœur des bastilles culturelles […] » (Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 187). Jean-Louis Barrault sera ensuite évincé par le ministère de son poste de directeur du Théâtre de France.

[470] *Ibidem*, p. 297.

[471] Président de l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC), née le 18 février 1966 à la suite de la dissolution du Centre national de diffusion culturelle, et directeur de la Maison de la Culture de Bourges.

[472] Par ailleurs, Villeurbanne semble un lieu suffisamment protégé et loin des troubles majeurs de Paris où pouvoir construire une stratégie. Pourtant, au cours de ces jours de révolte, Planchon et son équipe doivent se défendre des affrontements entre les plusieurs âmes de la gauche, tout en faisant face aux pressions du Ministère qui demande avec insistance la fermeture des lieux culturels en dépit de la probable réaction des groupes de manifestants (*cf.* le récit de Bataillon des événements du 30 mai, lorsque de Gaulle choisit de dissoudre l'Assemblée nationale et de convoquer de nouvelles élections tout en maintenant le pouvoir et le contrôle sur les événements, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 323-328).

[473] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 310.

[474] *Cf. supra* III.1 La création d'un nouveau CDN : actions et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Une nouvelle Maison de la Culture*. Émile Copfermann, en 1994, souligne également le contexte collectif, marqué par l'« affaire de la Maison de la Culture » de Villeurbanne au sein duquel ce « mot d'ordre » serait surgi : « J'ai travaillé dès 1961 pour le Théâtre de la Cité […] sur le projet de Villeurbanne (où il était question de créer une Maison de la Culture) et l'un des points qui avaient immédiatement retenu mon attention concernait les statuts prévus par le ministère : ils livraient pieds et poings liés les animateurs des troupes à l'autorité d'un conseil d'administration tout-puissant dont ils étaient absents. D'où la position de défense qui fut la nôtre : « le pouvoir aux créateurs », adoptée non pas par surévaluation du rôle de la création artistique mais par une précaution qui se révéla, par la suite, ô combien justifiées. » (Émile Copfermann, « L'avant-mai : une crise rampante », *op. cit.*, p. 21).

Les analyses de Rauch et de Bataillon montrent qu'au cours du mois de mai 1968, les perspectives pragmatiques de Planchon et celles plutôt théoriques et éthiques de Francis Jeanson permettent au Comité de bâtir une commune critique de la structure profonde et de l'action culturelle et des statuts des centres subventionnés. L'impossibilité d'intégrer les couches sociales véritablement coupées de tout capital culturel est la première problématique examinée, rapidement suivie par la nature du statut des associations loi 1901.

Ce dispositif législatif, né pour accompagner toute association à but non lucratif et dont le fonctionnement repose sur un Conseil d'Administration, est le socle dans lequel toute troupe, tout animateur ou tout créateur doivent rentrer pour prendre la direction d'une Maison de la Culture. Pour le Ministère, la loi 1901 devrait permettre une fluidité des relations entre les artistes-animateurs et les municipalités, alors que les premiers jugent et condamnent ce cadre légal qui les déposséderait de leur autonomie d'action et de gestion.

Si Planchon se bat contre ce dispositif depuis 1962, Jeanson le connaît fort bien en raison de son travail au sein du Service des études et recherches du ministère des Affaires culturelles[475]. Rauch ajoute que cette commune critique de ce cadre législatif unit ces deux hommes même si leurs parcours professionnels et de vie divergent. Un autre point de convergence entre Jeanson et Planchon pourrait résider précisément dans le commun constat de l'« échec » en termes de diffusion au « plus grand nombre » des centres subventionnés. Nous savons en effet que peu de mois avant mai 1968, Planchon a déjà mis en relief l'« échec » en termes de prospection du public du Théâtre de la Cité mais précisant que celui-ci ne permet pas ni de condamner ni de « juger » les « créateurs » et les animateurs[476].

Un passage de la Déclaration de Villeurbanne montrerait que le cœur de l'analyse de Jeanson est, de ce point de vue au moins, cohérent avec les analyses que Planchon livre en mars à Châtillon-sur-Chalaronne :

> Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un « non-public » : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas[477].

Commentant la globalité des échanges du Comite, Rauch indique :

[475] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 298.
[476] *Cf. supra* III.1 La création d'un nouveau CDN : praxis et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *...pour un nouveau CDN*.
[477] Déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968, *op. cit.*

> [t]rois points importants [qui] permettent d'expliquer l'adhésion des hommes de théâtre au projet de Francis Jeanson en faveur du non-public :
>
> - Le primat accordé à la création théâtrale,
>
> - La possibilité ouverte par Jeanson de ne plus faire du remplissage des salles l'objectif prioritaire de la création,
>
> - Enfin la relance d'une dynamique forte à l'intérieur du réseau de la décentralisation[478].

Nous avons vu, par ailleurs, que Planchon veut imposer une programmation ambitieuse à un public qui devra l'accepter sans pour autant « subir » les choix d'un « programmateur-dictateur », lequel doit en outre permettre, écouter et accompagner toute « contestation ». C'est dans cet échange entre une programmation ambitieuse et « fermée », bien qu'offerte au public dans un dispositif « ouvert », que Planchon conçoit et défend une idée d'action culturelle qui s'apparente à un exercice de critique constante.

Un passage du texte « Sur la notion d'action culturelle (notes d'après l'intervention de Jeanson)[479] » résume en ces termes la relation étroite qui doit surgir entre une nouvelle idée de l'action culturelle et le travail de politisation des individus :

> Politisation : travail pour fournir aux hommes les moyens de se politiser, de se choisir politiquement (pas de les politiser) de se choisir culturellement (pas de les cultiver), d'avoir des exigences. Il ne s'agit en aucun cas d'amoindrir l'exigence artistique. L'action culturelle a besoin d'un centre pour agir. Maintien en couple capital : création de l'art et création d'un public. […] Il ne s'agit plus de « refiler une marchandise » […] il faut créer des besoins. Nous devons donc nous engager totalement dans la dimension « action culturelle », et celle-ci réclame avec force le soutien et le concours de la création. Lions très fort les deux aspects, avec revendications budgétaires à l'appui […][480].

Comme l'explique Rauch, Jeanson construit le concept de non-public à partir de la définition de *pratico-inerte*, dégénération de celui de *praxis* tel que Sartre le réinvente pour servir sa philosophie[481]. La matrice de la pensée de Jeanson est sans doute faite pour séduire Planchon, jadis

[478] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 304.
[479] Conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires - Comptes rendus de séances et déclarations », *op. cit.*. Maire-Ange Rauch cite ce même document dans un article qui introduit son analyse des travaux du Comité permanent des directeurs des théâtres populaires qu'elle approfondira dans son ouvrage, *cf.* Marie-Ange Rauch, « La déclaration de Villeurbanne », in Geneviève Poujol (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 131.
[480] *Ibidem*.
[481] « Dès lors l'action culturelle, entendue comme service rendu à la communauté, doit tendre à créer effectivement du lien social, non pas en rassemblant ceux qui prennent déjà part à l'espace public, mais en s'attaquant précisément à ce que Jeanson, désigne à la suite de Jean-Paul Sartre, comme le « pratico-inerte », c'est-à-dire à « cette coexistence effective sans solidarité pratique des hommes où chacun fait les choses séparément de sorte que les résultats sont catastrophiques pour tous ». » (Marie-Ange Rauch, « La déclaration de Villeurbanne », *op. cit.*, p. 133) Rauch cite directement un passage de *La Critique de la Raison dialectique*, sans l'indiquer précisément. Dans tous les cas, pour une définition minimale de ce concept : « [le pratico-inerte] fait de l'action humaine une simple réponse aux exigences de l'environnement matériel, et la *praxis* cesse donc d'être libre réorganisation d'un secteur de la matière. Le pratico-inerte signifie donc la domination de la matérialité sur la *praxis* et la fin de l'expérience de la liberté, qui ne pourra être retrouvée que dans la *praxis* du groupe […]. » (Arnaud Tomès, « Petit lexique sartrien », Cités, n° 2, 2005, p. 194).

lui-même séduit par Sartre[482], car il partage l'idée de la création artistique comme moteur pour réformer l'action culturelle, justifiant en conséquence toute demande d'augmentation des subventions[483]. Cette revendication est peut-être l'une de celles qui convainc Planchon que l'œuvre du Comité peut entraîner la naissance d'une phase nouvelle pour la décentralisation dramatique en France. Ses déclarations et ses analyses au colloque de Châtillon indiquent que pour Planchon une réforme structurelle de l'action culturelle implique une politique culturelle ambitieuse tout autant que respectueuse de la spécificité de l'art du théâtre.

En effet, Rauch analyse le projet de réforme radicale de la formation théâtrale, significativement intitulé *Utopie*, que le directeur du Théâtre de la Cité propose au Comité et qui sera débattu avec des résistances significatives[484]. Bataillon reprend et publie un extrait de ce projet, conçu le 28 mai[485], puis réélaboré le 6 juin au sein de la commission qui doit préparer les premières négociations avec le Ministère pour le 11 juin[486]. Pour notre résumé de la stratégie de Planchon, il suffira d'indiquer dans les grandes lignes son projet « d'un nouveau type d'établissement culturel[487] » mais, surtout, de formation. Centrant sa proposition autour du couple « action culturelle et non public[488] », Planchon s'insurge « contre le caractère petit-bourgeois des comédiens français[489] » et il « met en cause l'enseignement artistique » à partir de l'idée d'une « contestation [permanente] du pouvoir du créateur [qui] doit venir des autres créateurs (pas de l'État, ni des municipalités, ni même du public)[490]. »

Pour Planchon, la seule école, c'est le plateau, donc il faut penser à des établissements de création-formation dans lesquelles ces deux pôles s'influencent et se contestent mutuellement. Au

[482] *Cf. supra* II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style – *George Dandin*.
[483] Au cours de l'élaboration de la plateforme finale de négociation, parmi les autres aspects que nous ne détaillerons pas ici, figure surtout la demande d'élever au trois pour cent le budget de l'État en matière de culture. Tous les commentateurs soulignent que ce chiffre n'est qu'un moyen pour, éventuellement, atteindre l'un pour cent.
[484] Nous ne pourrons pas les analyser dans le détail ici, dans tous les cas, Rauch met en valeur les critiques d'Hubert Gignoux, d'abord, puis celle du directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis et militant communiste José Valverde. La critique de ce dernier touche également la stratégie globale entreprise par le Comité ainsi que le fond de l'analyse de Jeanson, mettant donc en lumière la spécificité et les contradictions de cette stratégie. Ces réflexions ne seront pourtant pas lues, elles resteront une lettre jamais publiée avant les analyses de Rauch, l'unanimité du Comité n'étant donc jamais rompue, Valverde préférant quitter Villeurbanne, *cf.* Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 326-332. Dans le même temps, le document du fonds Planchon intitulé « Rapport de la troisième commission », organisme du Comité dont l'objectif est de repenser la formation théâtrale, reprend *in toto* la proposition de Planchon (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires », *op. cit.*). Bataillon affirme que cette commission est dirigée par Chéreau, ajoutant que « [c]e « privilège » provoque la grogne de quelques directeurs d'institution, mais aussi de jalousies au sein du collectif de travail de Sartrouville […]. » (Michel Bataillon, « il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », *op. cit.*, p. 127).
[485] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 310-313.
[486] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op cit.*, p. 328-329 et 348-349.
[487] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 311.
[488] *Ibidem*.
[489] *Ibidem*.
[490] *Ibidem*.

sein de ces nouveaux établissements, dont les caractéristiques sont encore à définir, trois groupes de jeunes comédiens seront associés à un metteur en scène et à une troupe. Les apprentis comédiens doivent répéter la même pièce programmée par la troupe principale, ensuite, le metteur en scène juge les trois « essais » des jeunes et choisit quelles scènes ou quels passages voler, littéralement. Le lien avec une troupe et surtout avec un metteur en scène-maître doit être évité, c'est pourquoi « [c]es élèves, tous les trois ou les six mois, par roulement, vont faire de même dans quatre ou cinq autres théâtres, ce qui évite le rapport père-fils (soit d'autorité, soit de séduction)[491]. » Dans le rapport de la troisième commission, les rapporteurs ajoutent

> Les avantages de cette méthode de formation nous paraissent évidents. Les rapports traditionnels du maître et de l'élève seront changés, du seul fait que ce dernier sera dès le départ considéré comme un artiste et qu'on lui donnera les moyens de se forger dans l'acte créateur[492].

En ce contexte politique et culturel de profonde critique de tout *auctoritas*, surgit la nécessité de casser le rapport hiérarchique ou paternaliste entre enseignant et « enseigné[493] » tout en affirmant l'autonomie de la création. De plus, les groupes d'étudiants doivent dans le même temps « servir » l'institution qui les accueille et apprendre les bases du travail militant des relais culturels tel qu'il est pratiqué, par exemple, par Jean-Louis Martin-Barbaz et par Gilles Chavassieux. Enfin, avec ce « système », la seule présence aux répétitions de la troupe principale devrait contribuer à installer d'une façon durable une forme de contestation au sein de cette « anti-école » de théâtre.

Or, Valverde juge l'utopie de Planchon au fond une bataille corporatiste et dénonce la stratégie de l'« huis clos » qui porterait le Comité à s'enfermer sur soi-même[494]. Sans commenter cette position, qui ne sera jamais exprimée aux autres membres du Comité, soulignons qu'elle a néanmoins la vertu de mettre en relief un aspect du projet « utopique » de Planchon. Lire les échanges reconstruits par Rauch et par Bataillon porte à penser que la ligne d'action suivie par le Comité se fonde sur l'ambition de résoudre la contradiction entre l'urgence de l'accès égalitaire à la culture et la nécessité de préserver et de renforcer la liberté de l'artiste. Cette contradiction principale doit donc être dépassée sans pour autant mettre en crise les justifications et les libertés des créateurs, alors que Valverde semble dénoncer la volonté du Comité d'atteindre à tout prix et rapidement cet objectif.

Cela dit, Rauch affirme qu'à la suite du discours du général De Gaulle du 30 mai

> Roger Planchon est le premier à se raviser et à décréter la phase de négociation avec le ministère. Avant l'annonce des élections, le comité permanent est dans la dynamique d'une grande

[491] Projet « Utopie » de Roger Planchon, *ibidem*¸ p. 312.
[492] BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires », *op. cit*.
[493] Adjectif qui ressort de la copie de ce projet conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires - Comptes rendus de séances et déclarations », *op. cit.*
[494] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968, op. cit.*, p. 327.

> palabre, il s'agit d'échanger le maximum d'idées pour être en mesure de trouver le moyen de correspondre mieux à la société de demain. Le manifeste correspond pour Roger Planchon à l'espoir d'un changement de société. À partir du moment où le processus révolutionnaire est arrêté, il n'est plus question de révolutionner les pratiques mais de traduire au plus vite la mobilisation déclinante en résultats revendicatifs tangibles[495].

Selon Bataillon, Planchon réagit au discours de De Gaulle avec le plus grand calme, ce qui exacerbe tous ses confrères, y compris Jean Vilar, qui voudraient démissionner en forme de protestation[496]. Le projet élaboré par Planchon dit la mesure du changement majeur qu'à ses yeux les événements semblent, ou plutôt doivent produire. C'est pourquoi en cette conjoncture, il veut se montrer à la hauteur de la situation et ainsi éviter les réactions trop hâtives. Remarquable à ce sujet le témoignage de Gabriel Garran relaté par Rauch :

> Quand Roger Planchon a senti que c'était la défaite, en quelques heures il a organisé le retour au réalisme […]. Il prenait la place de Jean Vilar non pas la place de l'homme mais la magistrature. La magistrature morale et civique de Planchon a été fabuleuse. Et après 1968 quelque chose a dû se briser en lui […][497].

Cette déclaration est évidemment importante pour nous, mais plutôt que de chercher à comprendre si et quand quelque chose se serait « brisé » chez Planchon, il convient d'interroger ce que Planchon fait dès lors que le risque/espoir d'une révolution armée – avec son inévitable contre-révolution – s'est éloigné.

Le compte rendu tapuscrit de la séance de la Commission consultative du 6 juillet permet de commenter la rhétorique utilisée par Planchon au cours de cette négociation avec le ministère. Cet organisme, qui se voudrait permanent jusqu'à la mise en place d'une nouvelle politique culturelle, est voulu par Francis Raison après les premières rencontres informelles avec le Comité du mois de juin[498] ». Bataillon et Rauch indiquent que Planchon est tout de suite élu en tant que représentant du Comité permanent. Voici la composition « de la réunion du 6 juillet 1968 […] : MM. Goubert, Jeanson, Kraemer, Planchon, Tréhard, MM. Raison, Aubry, Brajot, Dehéres, Lerminier, Viguerie, Mlle Tasca[499] ».

---

[495] *Ibidem*, p. 345-346.

[496] Outre le déjà mentionné récit de Bataillon, pour une description rapide et efficace du climat à Paris le 30 mai 1968, *cf.* l'introduction de Grey Anderson à son ouvrage *La guerre civile en France, 1958-1962. Du coup d'État gaulliste à la fin de l'OAS*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 11-16.

[497] Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, *op. cit.*, p. 536.

[498] Or, malgré l'ambition réformatrice de la Commission, elle « sera mise en sommeil au début de l'année 1969, *cf. ibidem*, p. 351.

[499] BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires - Comptes rendus de séances et déclarations », *op. cit.* Bataillon aussi évoque ce document sans le commenter, *cf. Un défi en province*, *op. cit.*, p. 330. La présence de ce compte-rendu à l'intérieur de ce dossier – qui comporte peu d'éléments face à la quantité et à la complexité des débats de l'été 1968 à Villeurbanne – est qu'au cours de cette séance, Planchon a la possibilité d'exprimer plus particulièrement son point de vue outre que d'exprimer la position officielle du Comité permanent. Parmi les membres de cette commission, soulignons le nom de Jo Tréhard, directeur de la Théâtre-Maison de la Culture de Caen, évincé de son poste après 1968 en raison d'un conflit avec la municipalité et, du côté des représentants du ministère, Catherine

Au cours de la matinée, échangeant plus particulièrement avec Guy Brajot et Francis Raison, soutenu par Jeanson et par Jo Tréhard, Planchon affirme :

> Pour moi ce qui est grave c'est que face à la création théâtrale que j'aime des gens ne comprennent pas et s'ennuient. Nous en sommes responsables. Nous ne devons plus accepter cette coupure. Je continue donc de faire mes spectacles, inchangés, mais en plus je vais au-devant du public qui ne vient pas à mes spectacles et j'essaie de l'y amener : j'ouvre là un dialogue[500].

Or, outre à réaffirmer sa foi dans le dialogue entre créateur et non public, il déclare également son « refus absolu de l'animateur culturel qui n'est pas créateur. […] Nous voulons que l'animateur culturel ait une [fonction] : il doit être une grosse tête sans bras ni jambes[501]. » Les interlocuteurs ne demandent pas à Planchon d'expliquer cette formule ambigüe, qui fait référence à la nouvelle génération d'animateurs à recruter pour aider l'équipe de direction. Le modèle proposé et discuté est celui d'« un Francis Jeanson[502] » au vu de ses qualités intellectuelles, mais l'enregistrement tapuscrit de ces échanges ne fournit pas d'autres éclaircissements.

Nous pouvons donc interpréter cette formule uniquement comme une description de Planchon de la nature « totalitaire » des centres de création et d'action culturelle qu'il conçoit afin de réduire toute distance entre artiste et public/non-public. Pour Planchon, la Culture coïnciderait avec la création, par conséquent toute figure professionnelle dont les « bras et jambes » la porteraient ailleurs que dans le chemin tracé par le créateur avec son équipe est à rejeter[503]. La dimension hypertrophique de la tête de cet animateur culturel deviendrait la métaphore d'une figure professionnelle à l'esprit critique grand ouvert avec le corps bien enraciné au sein de l'établissement dont il partage le projet.

Ensuite, Planchon présente son idée de réforme des formations théâtrales, sans oublier de présenter les raisons des collègues qui s'y opposent, il répète son opposition à la structure et au

Tasca, jeune lyonnaise diplômée de l'ENA en 1967 qui deviendra en 2000 ministre de la Culture et de la Communication dans le gouvernement Lionel Jospin.

[500] *Ibidem*.

[501] *Ibidem*.

[502] *Ibidem*.

[503] En outre, dans ces échanges, Planchon fait référence à la thèse de Marc Netter (« Le rôle des Maisons de la Culture », *Le Monde*, 18 avril 1967) selon lequel les revendications des « créateurs », d'autant plus en ce qui concerne la structure des Maisons de la Culture sont, au fond, une trahison de l'esprit originaire du mouvement de la décentralisation théâtrale. Planchon, bien évidemment, s'oppose à la critique émise par le codirecteur de la Maison de la Culture du Havre, directeur qui n'est ni chef de troupe ni metteur en scène. Au cours de cette séance de la Commission, Planchon d'ailleurs reprend et approfondit aussi quelques-uns des thèmes exprimés par André de Baecque dans l'article « La maison de la culture, musée, école ou laboratoire de recherche », écrit pour l'organe officiel du Théâtre de la Cité, *Cité-Panorama*, n° 7, décembre 1965. Urfalino évoque et synthétise ces deux thèses opposées, *cf.* Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », [1996], 2004, p. 252-258.

statut des Maisons de la Culture[504], pour enfin toucher directement l'évolution de la relation avec les représentants du public :

> À l'origine à Lyon on a utilisé les associations, groupements, syndicats, sans aucune structure : on n'avait alors aucun problème, même la CGT comprenait les grandes idées de l'action culturelle. Dès que l'État leur a offert un texte, un statut, ils ont réalisé qu'ils pouvaient prendre le pouvoir. Ils ont alors accusé les créateurs d'être moins démocrates que l'État et la Ville. La CGT n'a plus qu'une seule idée : comment avoir la majorité dans l'Association[505].

Nous avons déjà rencontré et commenté cette nostalgie de l'engagement culturel des syndicats avant 1959, mais la retrouver ici nous permet d'indiquer le premier document où cette critique peut être analysée. De la même manière, constatons encore une fois l'attitude volontairement contradictoire de Planchon au regard des syndicats. Il est possible qu'il regrette le militantisme volontariste de la première phase de la décentralisation car il sait que l'État et les municipalités veulent « normaliser » le rôle des créateurs-directeurs. Bien que cette normalisation repose sur la nécessité de stabiliser et de faire perdurer une politique culturelle, nous savons que Planchon veut renforcer le contre-pouvoir des créateurs. C'est pourquoi il souligne la nature marginale des artistes[506], dont la contemporanéité doit de plus en plus reconnaître et défendre l'*auctoritas* si la démocratie veut vraiment transformer la société en y intégrant tous les groupes sociaux marginalisés.

Avec cette stratégie rhétorique, fondée sur une conviction sans doute profonde, Planchon passe outre toute critique des formes de l'action culturelle telle qu'elles commencent à être diffusées à partir de l'essai de Bourdieu et Darbel *L'Amour de l'Art*[507] et il *sacralise* la fonction de la création[508]. Puis, il explique plus précisément sa position :

---

[504] « [L]es villes veulent une salle des fêtes. Les Maisons de la Culture en fait ce sont des gens qui se parlent entre eux et des programmes d'une uniformité effrayante. Les Maisons de la Culture nous ont privés d'une liberté. Tous les créateurs devenus directeurs ont perdu les pouvoirs. […] L'Association [loi 1901] n'a aucune raison d'être. Il faut préserver la liberté du créateur vis-à-vis de l'État, de la Ville, mais aussi vis-à-vis du public. » (BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires - Comptes rendus de séances et déclarations », *op. cit.*).

[505] *Ibidem*.

[506] « Depuis le XIXe siècle l'artiste est un révolté. Il fait à la fois de la provocation artistique et de la provocation sociale parce qu'il est en désaccord avec la société bourgeoise. Si l'artiste est réintégré dans la société, il changera d'attitude, il cessera de provoquer. Exclu de la société, il crache sur elle. » (*Ibidem*). Ici, Planchon reprend clairement les positions déjà exprimées en 1967 à Avignon : « L'action culturelle doit s'organiser autour de deux axes stratégiques. Dans les vingt années à venir, va se former un prolétariat coupé de toute culture. C'est ce qu'il faudrait regarder, les sous-hommes que cette société est en train de former. D'autre part, la plupart des grands créateurs crachent sur cette société, ils la vomissent. Il faut réintégrer le créateur, le poète, dans la société. », (Philippe Poirrier, *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon 1964-1970*, p. 296, passage déjà cité, *cf. supra* III.1 La création d'un nouveau CDN : *praxis* et contradictions d'un « théâtre quotidien » – Une nouvelle Maison de la Culture). Marion Denizot analyse ce même passage dans un article qui évoque le tournant représenté par le Comité permanent de Villeurbanne et commence à problématiser les multiples « filiations » de Roger Planchon, *cf.* « Roger Planchon : héritier et / ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire ? », *L'Annuaire théâtral*, n° 49, printemps 2011, p. 50.

[507] Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. les musées et leur public*, Paris, éditions de Minuit, 1966.

[508] En 2008, le philosophe, dramaturge et metteur en scène a souligné que « Profane et sacré sont des notions solidaires, qui s'appellent l'une l'autre. Le sacré a besoin du profane pour s'en extraire et s'en séparer, et le profane demande du sacré

> Le pouvoir politique est beaucoup trop fort. Il faut qu'il donne la liberté aux créateurs et l'argent, le pouvoir sans contrôle. Pourquoi avoir peur ? Il faut au moins essayer quelque chose de nouveau. De toute façon les créateurs ont besoin du public : il y a donc là une garantie si l'on redoute notre monopole[509].

Le pragmatisme de Planchon n'efface pas le caractère utopique de sa pensée, à savoir sa conviction que le rôle du public doit *en soi* éviter des formes de monopole culturel et renforcer le rôle de l'art[510]. Cette prise de position, toujours à analyser à l'intérieur d'une négociation où toute ruse dialectique est admise, représenterait donc l'une des preuves que la « grande palabre » de mai 1968 ne fait que renforcer les analyses et les positions de cet *auctor*. Ce constat semble permettre de parler de la « fausse désillusion » face à l'« événement »-Mai 1968 chez le directeur du Théâtre de la Cité, selon la formule employée par Urfalino[511].

En réalité, un phénomène de désillusion semble bien se produire, mais affectant plutôt d'autres membres de son équipe, comme nous le verrons bientôt. Il convient de tenter, d'abord, une définition minimale, elle aussi pragmatique, de la façon avec laquelle Planchon conçoit *son* utopie. Elle semble en effet proche de la définition donnée par le poète Eduardo Galeano :

> Je m'approche de deux pas, elle s'éloigne de deux pas. Je fais dix pas et l'horizon court dix pas plus loin. Quelle que soit la distance que je parcours, je ne l'atteindrai jamais. À quoi sert l'utopie ? Elle sert à cela : à marcher[512].

La stratégie de Planchon au cours des négociations de cet été 1968 n'auraient donc d'autre but que celui « de marcher », ou, mieux, de corriger la direction de la marche et même de commencer à courir vers l'horizon utopique révélé par le mouvement historique de la décentralisation.

Or, à ce sujet, Bataillon a déjà dénoncé l'« idéalisme » de la Déclaration de Villeurbanne, notamment au regard de l'élan révolutionnaire exprimé par le CRAC[513] qui occupe l'Odéon[514]. De

---

pour donner un sens à sa profanation. » (Denis Guénoun, « Profane ou sacré ? », Débat animé par Eric Aeschimann, *Libération*, 14 juin 2008).

[509] BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires - Comptes rendus de séances et déclarations », *op. cit.*

[510] Intéressante la réflexion que Jeanson exprime à la suite immédiate de cette affirmation de Planchon : « Nous devons avoir deux attitudes à la fois : savoir que tout est très lié au passé et qu'en même tout doit être nouveau. Il s'agit d'une reprise totale. » (*Ibidem*).

[511] Cet auteur choisit en effet cette expression pour reconstruire la critique profonde de l'évolution de l'action culturelle qui surgit dès la fin des années 1960 et qui infirmerait l'hypothèse que les événements de 1968 révèlent au grand jour le caractère illusoire des idéologèmes « démocratisation culturelle » et « action culturelle », *cf.* Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 244-258.

[512] « Ella está en el horizonte – dice Fernando Birri –. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar. » / « Elle est à l'horizon - dit Fernando Birri -. Je m'approche de deux pas, elle s'éloigne de deux pas. Je fais dix pas et l'horizon court dix pas plus loin. Quelle que soit la distance que je parcours, je ne l'atteindrai jamais. À quoi sert l'utopie ? Elle sert à cela : à marcher. » (Eduardo Galeano, « Ventana sobra la utopía », in *Las Palabras andantes*, Buenos Aires, éditions Catàlogos, [1993] 2001, p. 230).

[513] Comité révolutionnaire d'agitation culturelle.

[514] « Cette déclaration [de Villerubanne] est d'ailleurs, malgré les apparences, bien plus fidèle aux discours fondateurs de Malraux, de Moinot, et de Biasini […]. » (Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op cit.*, p. 318).

notre point de vue, il est tout de suite important de cerner en partie la nature du processus qui s'ouvre avec la stratégie de ce Comité, ayant parmi ses conséquences celle de préparer la naissance d'un organisme telle le SYNDEAC[515]. L'usage de quelques concepts empruntés à la pensée d'Antonio Gramsci peut nous servir à définir la position de cet acteur historique en ce contexte complexe.

Pour Gramsci, les intellectuels, modernes tout particulièrement, accomplissent un rôle précis dans la société, celui de donner « homogénéité et conscience de [leur] fonction [aux groupes sociaux auxquels ils sont *organiquement* liés], non seulement dans la sphère économique, mais aussi dans celle sociale et politique […][516] ». Depuis sa découverte de Brecht et de la pleine autonomie intellectuelle de son activité artistique, Planchon semble concevoir son action en effet comme celle d'un intellectuel au sens fort du terme[517]. En metteur en scène critique, il revendique

[515] Fondé en 1971, pour dépasser l'ATAC, *cf.* « 1968 a permis aux hommes de théâtre et aux pouvoirs publics de faire le point sur les objectifs et les moyens. Le comité permanent s'est doté à travers le manifeste d'une plateforme revendicative. Dès lors l'ATAC n'est plus suffisante. En effet, le fait que l'ATAC vive dans les locaux et de la subvention du ministère lui permet d'être éventuellement une instance de négociation mais certainement pas un lieu de revendication. De ce point de vue, l'assemblée de Villeurbanne préfigure le Syndicat des entreprises d'action culturelle (SYNDEAC), qui sera constitué trois ans plus tard en 1971 par Georges Goubert, Jean Danet et Robert Gilbert. Déjà en 1965, Jean-Claude Marrey avait souhaité la création d'un « ordre des animateurs culturels » [*cf.* « Pour un syndicat des animateurs culturels », Le Monde, 1er janvier 1966] qui réunirait les différents professionnels pour constituer un groupe de défense des animateurs capable de les soutenir au niveau local et national. » (Marie-Ange Rauch, « La déclaration de Villeurbanne », in Geneviève Pujol (dir.), *Education populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 137-138).

[516] « Ogni gruppo sociale, nascendo sul terreno originario di una funzione essenziale nel mondo della produzione economica, si crea insieme, organicamente, uno o più ceti di intellettuali che gli danno omogeneità e consapevolezza della propria funzione non solo nel campo economico, ma anche in quello sociale e politico: l'imprenditore capitalistico crea con sé il tecnico dell'industria, lo scienziato dell'economia politica, l'organizzatore di una nuova cultura, di un nuovo diritto, ecc. ecc. Occorre notare il fatto che l'imprenditore rappresenta una elaborazione sociale superiore, già caratterizzata da una certa capacità dirigente e tecnica (cioè intellettuale) […] Se non tutti gli imprenditori, almeno una élite di essi deve avere una capacità di organizzatore della società in generale, in tutto il suo complesso organismo di servizi, fino all'organismo statale, per la necessità di creare le condizioni più favorevoli all'espansione della propria classe […]. Si può osservare che gli intellettuali « organici » che ogni nuova classe crea con se stessa ed elabora nel suo sviluppo progressivo, sono per lo più « specializzazioni » di aspetti parziali dell'attività primitiva del tipo sociale nuovo che la nuova classe ha messo in luce. » / « Tout groupe social, naissant sur le terrain originel d'une fonction essentielle dans le monde de la production économique, se constitue conjointement, organiquement, une ou plusieurs classes intellectuelles qui lui donnent une homogénéité ainsi que la conscience de sa fonction non seulement dans le domaine économique, mais aussi dans le domaine social et politique : l'entrepreneur capitaliste crée avec lui le technicien de l'industrie, le savant de l'économie politique, l'organisateur d'une nouvelle culture, d'un nouveau droit, etc. etc. Il est nécessaire de noter le fait que l'entrepreneur représente une élaboration sociale supérieure, déjà caractérisée par une certaine capacité managériale et technique (c'est-à-dire intellectuelle) [...] Si ce n'est pas tous les entrepreneurs, au moins une élite d'entre eux doit avoir la capacité d'organiser la société en général, dans tout son organisme complexe de services, jusqu'à l'organisme étatique, en raison de la nécessité de créer les conditions les plus favorables à l'expansion de leur propre classe [...]. On peut observer que les intellectuels « organiques » que chaque nouvelle classe crée avec elle-même et élabore dans son développement progressif, sont pour la plupart des « spécialisations » d'aspects partiels de l'activité primitive du nouveau type social que la nouvelle classe a mis au jour. » (Antonio Gramsci, « Appunti e note sparse per un gruppo di saggi sulla storia degli intellettuali », in *Quaderni dal carcere*, Quaderno 12 (III) 1932, *op. cit.*, p. 1513-1514).

[517] Il faut souligner que Gramsci considère tout de suite les artistes comme des intellectuels, organiques à des formes d'hégémonie, c'est pourquoi il se bat pour la naissance d'intellectuels organiques aux classes qu'il définit subalternes, *cf.* « Il tipo tradizionale e volgarizzato dell'intellettuale è dato dal letterato, dal filosofo, dall'artista. Perciò i giornalisti, che ritengono di essere letterati, filosofi, artisti, ritengono anche di essere i «.veri» intellettuali. Nel mondo moderno l'educazione tecnica, strettamente legata al lavoro industriale anche il più primitivo o squalificato, deve formare la base

la liberté, l'autonomie et la dignité de sa fonction intellectuelle, en créateur il demande le pouvoir pour lui et pour ses confrères. Dans le même temps, nous avons vu que le Comité affirme à plusieurs reprises son « organicité » à la classe des ouvriers et des étudiants en lutte, ou du moins sa volonté de fonder une alliance objective avec ces groupes sociaux. D'ailleurs, Planchon considère la marginalité structurelle des artistes au regard de la totalité de la société comme un gage de la « naturalité » de cette alliance.

Toutefois, le processus qui se met en route à Villeurbanne, du moins suivant les reconstructions de Rauch et de Bataillon, montre également que le Comité cherche à maintenir une forte autonomie interne et externe. Leur rôle de chefs d'établissements publiques *parce qu'*artistes, les oblige à assumer des postures d'équilibristes pour continuer leur *marche*.

De ce point de vue, si nous acceptons de penser Mai 1968 comme une « crise d'hégémonie »[518] à une échelle globale[519], alors le combat que le Comité entame dès la Déclaration de Villeurbanne doit se jouer au sein même de la « société civile[520] ». La difficulté serait de rester véritablement des alliés des classes subalternes et de se battre « contre » la « société politique » qui le 6 juillet 1968 est, par exemple, représentée par Francis Raison ou par Guy Brajot. Néanmoins, leur fonction d'artistes libres les conduit à demander le pouvoir et à en assumer la responsabilité, ce qui

---

del nuovo tipo di intellettuale. » / « Le type traditionnel et vulgarisé d'intellectuel est le savant, le philosophe, l'artiste. Par conséquent, les journalistes, qui se prennent pour des littéraires, des philosophes, des artistes, se prennent aussi pour les "vrais" intellectuels. Dans le monde moderne, l'enseignement technique, étroitement lié au travail industriel même le plus primitif ou disqualifié, doit constituer la base du nouveau type d'intellectuel. » (*Ibidem*, p. 1551).

[518] Sur le concept de crise de l'hégémonie chez Gramsci, *cf.* Yoahnn Douet, « Introduction », in Yoahnn Douet (dir.), *Une nouvelle conception du monde. Gramsci et le marxisme*, Paris, Les Éditions sociales, 2021, p. 33 ; Fabio Frosini, « Qu'est-ce que la « crise d'hégémonie » ? Histoire, révolution et visibilité chez Gramsci », in *ibidem*, p. 63-88 ; Giuseppe Cospito, « Egemonia/egemonico nei *Quaderni del carcere* (e prima) », International Gramsci Journal, n° 2, 2016, p. 49-88 (ce dernier essai, très exhaustif, est cité aussi Douet et Frosini).

[519] Pour la nature « globale » de la crise de 1968, outre aux textes déjà cités, *cf.* Fernand Braudel, « Renacimiento, Reforma, 1968 : revoluciones culturales de larga duración », *La Jornada Semanal*, n° 226, 10 octobre 1993, p. 27-32 ; Immanuel Wallerstein and Sharon Zukin, « 1968, Revolution in the World-System: Theses and Queries », *Theory and Society* n° 4, Juillet 1989, p. 431-449 ; Marco Revelli, *Movimenti sociali e spazio politico*, « 1848/1968 : tra analogia et anomalia », in Francesco Barbagallo (di.), *Storia dell'Italia repubblicana*, Volume 2, Turin, éditeur Einaudi, 1995, en particulier p. 388-389, où Revelli développe une comparaison du caractère global des mouvements de 1848 et de 1968 puis entièrement reprise par Jean-François Sirinelli, « Le *moment 1968*, un objet pour la *World history* ? », *op. cit.*, p. 2

[520] « L'exercice premier de l'hégémonie est certes la « société civile », c'est-à-dire l'ensemble des organismes dits « privés », dans la mesure où la plupart de ces organisations (Églises, écoles, universités, médias, maisons d'édition, associations, groupes d'intérêts, partis, etc.) produisent, plus ou moins directement, l'hégémonie de la classe dirigeante. Mais les classes subalternes disposent aussi sur ce terrain de marges de manœuvre pour s'organiser (elles ont leurs syndicats, associations, partis, etc.) et pour contester l'hégémonie établie : une lutte de classes se déroule donc dans la société civile, et cette lutte est tout autant politique que culturelle. » (Yoahnn Douet, « Introduction », in Yoahnn Douet (dir.), *Une nouvelle conception du monde. Gramsci et le marxisme*, Paris, Les Éditions sociales, 2021, p. 29-27). Pour Gramsci, l'union dialectique de la « société civile » et de la « société politique » configure l'« État intégral », l'état proprement dit, *cf. Quaderni dal carcere*, Quaderno VI (88) 1930-1932, *op. cit.*, p. 763-764. Dans une autre perspective interprétative de l'œuvre de Gramsci, *cf.* Norberto Bobbio, *Saggi su Gramsci*, Milan, Feltrinelli éditeur, 1990 (en particulier la première partie de l'ouvrage : *Gramsci e la concezione della società civile*, publiée une première fois en 1976).

implique, paradoxalement, de tenter de convaincre les membres du ministère de leur capacité à le gérer.

Voilà le point d'équilibre que Planchon s'efforcerait de trouver au vu de son *utopie* et conforté par la position qu'il acquiert au sein du Comité. Il est d'ailleurs conscient qu'on ne peut pas réformer les statuts des centres subventionnés déjà existants pour imposer, avec les revendications élaborées au sein du Comité, sa réforme[521]. Il estime, bien au contraire, urgent de repenser ces structures et d'imposer à l'État la naissance de lieux expressément conçus pour l'alliage de groupes sociaux exclus de la société et pour cela alternatifs, du moins en puissance, à la classe hégémonique.

La progressive désillusion de Copfermann ou la trahison d'un compagnon de route ?

Les 8, 9 et 10 juin 1968, les représentants du personnel des théâtres subventionnés élaborent à Strasbourg leurs propres revendications de catégorie[522]. À un niveau local, les membres du « personnel de la compagnie du Théâtre de la Cité, du Théâtre municipal de Villeurbanne, et du Cinéma national populaire[523] » rejoignent la mobilisation nationale dès le 21 mai. Tout de suite, ils affichent leur solidarité avec les positions du Comité en demandant « une réforme des statuts des Maisons de la Culture et des Centres dramatiques[524] » et en citant un passage de la Déclaration de Villeurbanne. Dans le même temps, ils expriment des exigences plus radicalement démocratiques, par exemple lorsqu'ils réclament que les « représentants du personnel exerc[ent] un réel pouvoir et une possibilité de décision dans tous les domaines[525]. » De ce point de vue, le Comité du personnel de Villeurbanne anticipe les points des revendications collectives élaborées

[521] Au cours de la Commission consultative du 6 juillet, au nom du Comité, il demande en effet la disparition aussi bien des Maisons de la Culture que des CDN, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, Dossier « Comité permanent des théâtres populaires - Comptes rendus de séances et déclarations », *op. cit.*

[522]« […] paiement des jours de grève, aucune sanction, extension et application des libertés syndicales, définition des responsabilités professionnelles à tous les échelons, augmentation générale des salaires, demande de moyens de formation du personnel ; bénéfice d'avantages sociaux « comparables à ceux déjà obtenus dans d'autres corporations de travailleurs », paiement des jours fériés et indemnité de transport, élaboration de conventions collectives assorties d'avenants particuliers à chaque établissement et d'annexes catégorielles, affiliation de tous les personnels aux caisses de retraites complémentaires du spectacle etc. Leurs prises de position ne s'arrêtent pas là ; ils émettent aussi le souhait de cogérer leurs établissements. » (Pascale Goetschel, « Mai 68 au théâtre : affirmation d'une identité professionnelle singulière et plurielle », in Gilles Morin (dir.), *À chacun son Mai ? Le tour de France de mai-juin 1968*, *op. cit.*, p. 290).

[523] BnF, ASP, fonds Planchon, « Revendication du personnel de Villeurbanne après le 25 mai 1968 », Comité de grève du Théâtre de la Cité, 4-COL-112 (116). Le CNP naît le premier mars 1968 sous impulsion de Robert Gilbert qui, pour faire face à l'abandon du projet Maison de la Culture dans lequel le cinéma aurait pris une place importante, choisit de « prendre en charge une salle et de l'exploiter commercialement. » (Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 278).

[524] BnF, ASP, fonds Planchon, « Revendication du personnel de Villeurbanne après le 25 mai 1968 », *op. cit.*

[525] *Ibidem*.

à Strasbourg, tandis que localement, les grévistes du Théâtre de la Cité s'inquiètent en particulier du report de la tournée estivale. Bataillon indique que sur les points les plus immédiats, Planchon réussit à protéger le personnel de son CDN mais il ne manque pas de relever la contradiction face à laquelle ces Comités de grève mettent le Comité permanent. En effet, les grévistes revendiquent « la redistribution du pouvoir et des responsabilités inhérentes[526] ». Ils constatent aussi « que l'équipe de création dispose d'un instrument composé d'individus contraints à rester dans une position aliénante de non-créateurs[527] ».

Nous ignorons tout, ou presque, de la composition de ce Comité de grève, mais il semble que ce soit le personnel du Théâtre de la Cité qui mène l'attaque la plus directe à l'*auctoritas* du créateur Planchon. Toutefois, la position exprimée par le Comité des directeurs ambitionne une refonte totale des « instruments » CDN et Maisons de la Culture qui explique pourquoi le Comité de grève, à Villeurbanne comme ailleurs, ne semble pas reconnaître en leur directeur un adversaire.

Bataillon, de son côté, met bien en lumière la façon avec laquelle les directeurs arrivent à trouver, à Strasbourg, une formule qui permet de satisfaire les demandes du personnel sans mettre en question leur pouvoir. De surcroît, les directeurs relancent la nécessité d'imaginer la

> [c]réation d'un statut national des Théâtres populaires et des Maison de la Culture avec l'étude de la transformation de l'organisation interne de ces entreprises permettant à tous les personnels et, grâce à l'action de leurs représentants, d'assumer leurs responsabilités consciemment dans tous les domaines et à tous les niveaux et d'apporter ainsi leur pleine adhésion aux buts poursuivis par l'entreprise[528].

Ces contradictions, l'ambiguïté de cette proposition mais aussi les points de convergence avec le personnel des 21 théâtres subventionnés en grève sont pour nous symptomatiques de la position qu'un directeur comme Planchon doit assumer. D'une part, l'on défend une position avancée au niveau de la politique culturelle globale, avec le consensus des salariés, d'autre part, les directeurs interprètent pleinement le rôle de *patrons* des entreprises qu'ils dirigent. Donc, nous pourrions tout simplement conclure avec Rauch que

> [à] partir du moment où la revendication des personnels entame le domaine réservé des metteurs en scène, les directeurs ont le sentiment d'avoir mis le doigt dans un engrenage qui risque de les mener au-delà de ce qu'ils sont prêts à consentir dans leur propre pratique. Les hommes de théâtre qui ont jusque-là beaucoup joué sur l'ambiguïté du mot « patron » pour caractériser le pouvoir charismatique de Jean Vilar ou de Louis Jouvet mais ont toujours refusé de se voir considérer comme tels, prennent conscience de devoir assumer leur rôle de chefs d'entreprise à part entière et révisent à la baisse le contenu révolutionnaire de leur discours. Si les directeurs […] entérinent la volonté de professionnaliser le secteur de la création, ils passent sous silence la remise en cause du mandarinat des créateurs, signifiant par ce mutisme qu'elle restera lettre morte. […] Après que les metteurs en scène aient opposé une fin de non-recevoir à la participation éventuelle du personnel à la création, à la programmation, à la gestion des

[526] *Ibidem*, Pour l'analyse de Bataillon, *cf. Un défi en province,* Volume II, *op. cit.*, p. 329.
[527] *Ibidem*.
[528] *Ibidem*. L'origine de cette source n'est pourtant pas clairement indiquée par cet auteur.

> entreprises, une page est bel et bien tournée. Il n'est plus possible d'envisager de vivre la décentralisation, la création des spectacles et des tournées sur le mode familial où tout un chacun participait à toutes les tâches du mieux qu'il pouvait. Les budgets des établissements ont augmenté, l'esprit pionnier des débuts ne se justifie plus. La prise de conscience des rapports réels au sein des troupes de théâtre engage les différentes catégories de personnels et les responsables à considérer les institutions théâtrales comme des entreprises culturelles[529].

Or, de notre point de vue, Planchon semble faire face à la contestation de son pouvoir sans être vraiment gêné par le rôle qu'il doit assumer. Par ailleurs, si Rauch a peut-être raison de souligner la révision « à la baisse du contenu révolutionnaire du discours[530] » des créateurs-directeurs, dans le même temps Pascale Goetschel signale que

> [i]l y a bien, comme au Grenier de Toulouse, des tentatives d'autogestion, mais elles avortent rapidement comme se le remémorait, il y a quelques années, Maurice Sarrazin : « Il en est sorti, par exemple, un rapport différent dans ma propre maison entre mes comédiens et moi qui avaient décidé qu'il n'y aurait plus de directeur, qu'il fallait élire un comité consultatif qui déciderait de tout. Je leur ai dit : « Allez-y. Prenez ma place. » Je les ai laissés libres de tout. Puis, au bout de six mois, ils sont venus me demander de reprendre la décision. »[531].

Le témoignage de Sarrazin pourrait suggérer que les directeurs et les représentants du personnel présents à Strasbourg sont globalement conscients de la difficulté objective de mettre en place des véritables expériences d'autogestion. Le modèle proposé par le Comité permanent permet, en revanche, au personnel d'obtenir des résultats concrets et aux directeurs de voir leur projet de réforme soutenu par leur personnel.

Cela dit, si pour Planchon la contestation ne coïncide pas avec une profonde découverte de ses contradictions, une véritable et progressive désillusion semble en fait toucher le militant culturel et politique Émile Copfermann. Ici, il convient d'indiquer seulement des aspects superficiels au sujet de l'évolution de la position de cet acteur historique, pour mieux éclairer sa critique, déjà évoquée[532], à l'égard de Planchon et de sa conception de l'État comme mécène. Les traces dont nous disposons sont d'ailleurs très fragmentaires quoiqu'explicatives de la pluralité des réactions à une même conjoncture au sein de l'équipe du Théâtre de la Cité.

Le 14 septembre 1968, Copfermann transfère à Madeleine Sarrazin le contenu d'une lettre qu'il a adressée à Robert Gilbert une semaine plus tôt. Au rédacteur en chef de *Cité-Panorama* importe que la directrice du service collectivités et secrétaire du Théâtre de la Cité prenne connaissance du contenu de ce courrier. Il exprime au préalable sa gêne du manque de toute réponse de la part de Gilbert, néanmoins il est soucieux de souligner que son « estime pour […] la création artistique

[529] Marie-Ange Rauch, « La déclaration de Villeurbanne », *op. cit.*, p. 137.
[530] *Ibidem*.
[531] Pascale Goetschel, « Mai 68 au théâtre : affirmation d'une identité professionnelle singulière et plurielle », *op. cit.*, p. 283.
[532] *Cf. supra* III.1 La création d'un nouveau CDN : praxis et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Planchon entre : « un théâtre comme le Spoutnik » et Les Pharaons*.

entendue à Villeurbanne n'a pas changé d'un iota[533] ». Mais une décision de Gilbert – non explicitée dans ce texte – et, surtout, la réaction du Comité permanent face à l'éviction de Jean-Louis Barrault le font s'insurger :

> [J]'ai lu un communiqué du Comité permanent dans *Le Monde* concernant le licenciement de Barrault qui ne me rassure pas. Si, sans condition, on n'est pas capables de se solidariser clairement avec lui, à quoi bon un Comité ou autre chose ? Or je lis que les directeurs, avant de formuler un jugement de fond, « attendent d'être informés précisément et s'étonnent que la décision ait été prise et communiquée unilatéralement sans rencontre et sans dialogue avec celui qu'elle condamne » ! C'est çà qu'ils attendent. Les expériences de cinq ans avec Biasini et autres n'auront servi à rien. À force de vouloir « ruser » aussi finement, on restera le derrière dans l'eau. La merde à Bourges, à Caen, à Thonon-les-Bains, fruit du dialogue multilatéral, voilà un résultat. Il ne s'agit pas de rompre ou de démissionner. Mais, quand c'est encore possible, d'user du peu de poids dont on dispose. Avec ce type d'orientation radical-socialiste cela m'étonnerait que les choses durent longtemps, à moins de s'écraser complétement[534].

Barrault est évincé de son poste de directeur de l'Odéon-Théâtre de France par une lettre de Malraux datée 27 août 1968, consignée en ses mains propres le 28 août par Francis Raison[535]. Bref, les faits montreraient qu'on lui reproche de ne pas avoir suivi les ordres de couper la lumière à l'intérieur de l'Odéon occupé préférant ne pas mettre en péril la vie de celles et ceux qui pourtant le contestaient lourdement. Copfermann voit en Barrault, probablement, l'exemple du bouc émissaire désigné par un pouvoir avec qui, malgré tout, il faut composer pour imposer le contre-pouvoir de l'art. Mais le communiqué que le Comité permanent publie au lendemain de l'éviction officielle de ce directeur[536] alimente ses doutes quant à la tactique adoptée par le Comité en ces temps de négociations avec le ministère.

À ce stade, il semble pourtant encore adhérer à la stratégie globale ainsi qu'aux analyses adoptées par le Comité. Sans doute les réactions d'autres organisations de catégorie[537], bien moins faibles dans leur condamnation du licenciement de Barrault, l'interpellent. Sans compter qu'il craint que les conflits au sein d'autres centres subventionnés n'indiquent la faiblesse du Comité par rapport au pouvoir politique. Pire, la faiblesse de la réponse des directeurs face à ces attaques est, à ses yeux, dangereuse, car elle montrerait que le Comité n'est pas prêt à assumer jusqu'au bout son rôle de « proto-syndicat » des créateurs-animateurs.

De notre point de vue, ajoutons que la « ruse » inefficace dénoncée par Copfermann confirme la position délicate des intellectuels qui composent le Comité permanent. Selon Copfermann pris au piège du « dialogue multilatéral », ils semblent plutôt engagés dans une bataille de longue durée

[533] BnF, ASP, fonds Planchon, « Correspondance 1968 », lettre d'Émile Copfermann à Madeleine Sarrazin du 14 septembre 1968, 4-COL-112 (1306).
[534] *Ibidem*.
[535] *Cf.* Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Éditions du Seuil, [1972] 2010, p. 409-410.
[536] *Cf.* « Après le licenciement de Jean-Louis Barrault », *Le Monde*, 5 septembre 1968.
[537] *Cf.* « Protestation du Syndicat français des acteurs », *Le Monde*, 9 septembre 1968.

et de bien autre envergure qui justifie une tactique prudente afin de ne pas perdre les « positions[538] » obtenues au cours des négociations. Encore une fois, la critique de Copfermann révélerait l'ambiguïté des membres du Comité, obligés à mesurer constamment leurs actions ou leurs réactions pour réduire l'hégémonie de l'État et battre la « censure de l'argent[539] ».

L'article que Copfermann publie dans le numéro 15 de *Cité-Panorama*, paru donc en janvier 1969, manifeste une position encore plus nette face à la nature du pouvoir et des contradictions des « créateurs ». Il dresse un bilan intégralement négatif de l'action du Comité, puis, il met en question l'*auctoritas* du créateur en des termes très durs :

> La troisième phase sera sans doute la moins convaincante et la moins claire. Pour être représentatif, le Comité s'est efforcé de prendre toutes ses décisions à l'unanimité. Ce qui supposait un compromis large qui se trouve consigné dans ses revendications […]. De plus, les conversations avec le ministère se poursuivent sur un fond mouvant : la montée des grèves, les négociations de Grenelle[540], le refus des Accords, la poursuite puis la liquidation des grèves : les élections et la répression. À partir de juillet, des crises très graves se développent dans les associations Maisons de la Culture à Bourges, Thonon-les-Bains : à Caen la rupture est désormais totale […]. En fait en mai et juin apparaît un facteur auquel, jusque-là, on n'avait guère fait attention : le rôle du personnel de ces entreprises. En grève, lui aussi, il montre que ce qu'on appelle « secteur culturel » n'est pas en suspens au-dessus de la réalité, que les employés, administratifs et animateurs, ont eux aussi des problèmes de salaire, d'emploi et voir ces « cathédrales » de l'esprit frappées elles aussi d'un esprit aussi bassement matérialiste que celui des employés de la SNCF ou de la métallurgie ne sera pas pour satisfaire tout le monde[541].

En insérant la « dérive » du Comité dans le contexte national global, Copfermann semble vouloir dénoncer la « mauvaise foi » d'un créateur tel que Planchon. Sélectionner uniquement ce passage de l'analyse du rédacteur en chef de *Cité-Panorama* nous permet de cibler l'évolution de la réflexion de cet important collaborateur du Théâtre de la Cité. Mais il n'est pas non plus à négliger sa critique radicale de la notion de « non-public », qu'il refuse à la faveur d'« une politique qui exprime clairement [la] volonté[542] » d'atteindre le plus grand nombre au lieu de se doter d'une « clientèle d'appoint[543] ». Nous avons toutefois mis en relief que Copfermann ne s'oppose pas d'emblée à la stratégie du Comité permanent, il en critique d'abord la tactique,

[538] « La guerre de position permet de repenser la stratégie politique, et en particulier la stratégie révolutionnaire communiste, pour ne pas la réduire au moment insurrectionnel ou à la prise du pouvoir d'État : Gramsci souligne la nécessité, en se plaçant dans une temporalité plus longue que la guerre de mouvement – sans pour autant la négliger –, de construire des organisations sociopolitiques de masse, d'élaborer et de diffuser de nouvelles conceptions du monde chez les subalternes, et de conquérir des positions au sein de la société civile. » (Yohann Douet, « La révolution passive chez Antonio Gramsci, entre histoire et politique », *Astérion*, n° 25, 2021, disponible en ligne : http://journals.openedition.org/asterion/7716, consulté le 27 mai 2022).

[539] *Cf. supra* III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie – *Strehler, l'exemple du Piccolo…*

[540] Débouchant sur les « Accords de Grenelle », conclus le 27 mai 1968 entre l'intersyndical et les représentants du patronat. Ces accords sont vécus par l'*intelligentsia* d'extrême gauche comme une trahison des revendications portées notamment par des groupes de jeunes ouvriers politisés mais non syndicalisés, les premiers à occuper leurs lieux de travail.

[541] Émile Copfermann, « Le comité permanent des Directeurs des théâtres populaires », *Cité-Panorama*, n° 15, novembre 1968-janvier 1969, p. 9.

[542] *Ibidem*, p. 10.

[543] *Ibidem*.

seulement ensuite et l'analyse et la stratégie. Dans cette perspective, ce serait plutôt lui-même qui découvre au-delà de la palabre de mai 1968 à quel point, et entraînant quelles conséquences, le secteur culturel est bien ancré dans la réalité matérielle des rapports de production et de force propres à la société capitaliste.

Cet article, serait-il donc représentatif de l'« abjuration » de Copfermann au regard de sa propre foi dans la valeur intrinsèquement émancipatrice de l'art ? Dans l'édition 1977 des *Théâtres de Roger Planchon*, l'auteur écrit :

> L'arme décisive contre les idées de la classe dominante se forge dans la lutte révolutionnaire dans les usines, à l'université, dans la rue et par les meetings. Qu'on le croie ou qu'on veuille le faire croire, isolé, le théâtre n'a jamais été cet élément déterminant de politisation, le substitut du parti révolutionnaire. En tant qu'institution, en tant qu'organisation de l'imaginaire, qu'élément de l'appareil culturel […], le théâtre dit public est un élément moins innocent qu'il paraît : ni au-dessus ni en dehors de cette lutte et de cette nécessité qu'il peut d'ailleurs intégrer dans son discours[544].

Copfermann ne condamne pas *in toto* le rôle que le théâtre peut jouer à la faveur de la lutte des classes subalternes, plutôt il découvre l'importance relative du théâtre d'art et de service public. À cet égard, la rupture qui se produit avec Planchon et avec le Comité se configure plutôt comme une désillusion, commune à d'autres acteurs historiques, envers le rôle des directeurs des théâtres populaires et envers leur pouvoir. Bref, pour Copfermann l'art et plus particulièrement le développement de la décentralisation des théâtres populaires peut aider à battre l'« hégémonie » de la classe bourgeoise. Toutefois, la suite des événements de mai-juin 1968, et probablement des débats à l'intérieur du Théâtre et du Comité de Villeurbanne, lui donne la mesure de la position *a fortiori* ambigüe des directeurs de la décentralisation. Le rédacteur en chef de *Cité-Panorama* préférant par conséquent, pour reprendre les catégories de Gramsci, prendre position résolument pour et avec les classes subalternes, refusant ainsi d'accepter les contradictions que Planchon veut résoudre – ou du moins dépasser[545].

---

[544] Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon, op. cit.,* p. 341.

[545] La genèse des critiques au modèle « paternaliste » de l'action culturelle pensée par Malraux et réalisée sur le terrain a d'ailleurs été faite par Quentin Fondu. Il identifie, en particulier, les critiques de Jean-Jacques Hocquard (« La politique culturelle du gouvernement », in *Recherches universitaires* n°3, 1963, p. 55-65) et de Jean Denis (« Le droit à la culture », *Calliope : Jeune théâtre* n°2, 1965, p. 8-16) comme les premières critiques de jeunes universitaires qui influenceront la contestation de Mai 1968. Mais la critique de la Commission « Art et révolution » des étudiants de l'Université de Lyon à la déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968, semble influencer la réflexion de Copfermann, ou du moins pouvoir être mise en rapport avec ces critiques envers le Comité permanent : « En résumé, l'aliénation culturelle que vous dénoncez d'une part en vous déterminant totalement par rapport au non public vous l'entretenez d'autre part en vous posant comme créateurs. Nous ne voulons évidemment pas inviter les créateurs au suicide pour que cette aliénation disparaisse. Nous pensons en effet que votre compétence artistique et vos qualités d'animateurs peuvent aider à cette prise de conscience de l'aliénation. Nous voulons simplement dire que les créateurs professionnels même s'ils souhaitent la fin de cette aliénation, ne sont pas les mieux placés pour la détruire parce qu'ils en vivent. La fin de cette aliénation ne peut être conquise que par le non public et conquise en partie contre les créateurs professionnels. C'est à ce niveau que nous pensons pouvoir faire entendre notre voix. Dans cette lettre, nous voudrions nous faire auprès de vous les avocats de

Dans sa « Réponse à Émile Copfermann[546] », le directeur-gérant de *Cité-Panorama* « ne censure pas mais conteste le bilan négatif que publie son collaborateur[547] ». Il révèle aux lecteurs de la revue de son théâtre que l'étude minutieuse du déroulement des travaux du Comité permanent portera à vouloir vérifier les points déjà réalisés ou qui doivent l'être, car la validité de leurs propositions ne saurait pas être mise en question. En défendant sa position et celle du Comité, Planchon semble répondre aussi à la lettre que Copfermann a envoyée à Madeleine Sarrazin. Pour lui, dès que la nouveauté révolutionnaire des revendications du Comité sera connue, la postérité pourra également examiner

> les modalités de la négociation du Comité et du Ministère de la Culture menée jusqu'au premier tour des élections, car dans cette négociation, des positions stratégiques et tactiques ont été expérimentées. À ma connaissance, cette stratégie et cette tactique sont inédites dans l'histoire du Théâtre. Nous avons alors, en raison des circonstances exceptionnelles abordé d'une façon concrète et nouvelle les rapports des troupes subventionnées avec l'État. Là, est l'apport décisif du Comité permanent de Villeurbanne[548].

En septembre 1968, le rédacteur de *Cité-Panorama* a lourdement critiqué la tactique du Comité permanent que le responsable de cette même revue choisit, à l'opposé, d'exalter. Or, nous pouvons suggérer, d'une part, que la nouveauté du rapport de force entre l'État et les créateurs implique aussi de prendre la mesure de la responsabilité dérivant du pouvoir confié aux créateurs. D'autre part, à l'échelle de Villeurbanne et de notre enquête, nous pouvons mieux comprendre pour quelles raisons les critiques de Copfermmann peuvent pour Planchon représenter une « trahison » peu justifiable. Pour lui, en effet, le tournant historique de 1968 est bien l'accomplissement de l'utopie pragmatique à laquelle Copfermann a jusque-là adhéré.

Ainsi, cette rupture marque, de notre point de vue, la fin – ou bien le sommet – d'une phase de dialogues et d'élaborations collectives de nouvelles stratégies de politique culturelle à Villeurbanne. Encore une fois, on comprend l'étonnement de Planchon face aux critiques de Copfermann alors même que *leur* utopie semble se concrétiser. On comprend aussi, d'une façon spéculaire, le refus du rédacteur en chef de *Cité-Panorama* face à une « prise du pouvoir » du créateur qui pour lui ne dépasserait pas mais gommerait les contradictions de ce même pouvoir. À Roger Planchon, maintenant, ne reste qu'à réaliser jusqu'au bout son « utopie pragmatique », en poursuivant la création de ses œuvres scéniques et attentif à pouvoir arracher à l'État des espaces de « pouvoir ».

---

l'amateurisme. » (Document cité par Quentin Fondu, *La Scène et l'Amphithéâtre : sociologie et histoire de la discipline des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000)*, thèse soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Gisèle Sapiro et d'Ingrid Gilcher-Holtey, le 7 janvier 2021, p. 318-319).

[546] Roger Planchon, « Réponse à Émile Copfermann », *Cité-Panorama*, n° 15, *op. cit.*, p. 16.

[547] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 346.

[548] Roger Planchon, « Réponse à Émile Copfermann », *op. cit.*

La contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid, de Pierre Corneille, suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles

La contestation et les grèves mettent en crise le pouvoir des directeurs, le « Nouveau Théâtre » met en crise l'*auctoritas* du metteur en scène. En directeur, Planchon interprète la conjoncture comme favorable à la réalisation de son utopie ; en chef de troupe-créateur, il met en farce la contestation, le « Nouveau Théâtre, le Pouvoir (de l'État autant que celui des metteurs en scène) et l'idée même d'une Culture légitime pour « le plus grand nombre ». Brecht, d'ailleurs, ne lui avait-il pas appris, de vive voix, que pour parler des grands et tragiques événements de l'Histoire, il faut écrire « une comédie ou une bouffonnerie[549] » ?

De ce point de vue, la parabole qui clôt *La Mise en pièces* [du] *Cid* semble une preuve de l'attitude que Planchon lui-même suggère d'adopter face à l'actualité :

> Un petit oiseau se promenait sur le plateau de [Mézilhac], c'était l'hiver, il faisait froid ; il était malheureux, une vache passait par là qui lève la queue. Le petit oiseau se dit : « Tiens la nuit est tombée ». Non, ce n'était pas la nuit qui était tombée. Lorsque le petit oiseau réussit à passer la tête au travers de la bouse de vache, il se trouva bien réchauffé. Il se sentait si bien au chaud, qu'il se mit à chanter. Un chat passait par là, qui l'entendit, tendit la patte à l'oiseau pour qu'il puisse se dégager, le petit oiseau s'apprêtait à le remercier, mais avant qu'il ait eu le temps de le faire, le chat l'avait boulotté. De cette histoire, les Ardéchois ont tiré quatre moralités : celui qui te chie dessus n'est pas forcément un ennemi ; celui qui te sort de la merde n'est pas forcément un ami ; lorsque tu es dans la merde, inutile de chanter. Voilà les trois premières moralités. Cherchez la quatrième, elle est optimiste[550].

Au regard du contenu de cette création, Bataillon rappelle l'antécédent de la création collective qu'Hubert Gignoux et André Steiger mettent en scène en avril 1968 pour parler « des interrogations qui animent la création théâtrale[551] ». Il ajoute également que dès son titre, le

---

[549] « Nous [Planchon et Brecht] étions en train de discuter, je sais plus de quoi, et d'un seul coup est arrivé un poète algérien qui s'appelle Kateb Yacine. Et il était très, très fiévreux, très angoissé, etc. Et il va dire à Brecht « Ne pensez-vous pas qu'il y a une superbe tragédie à écrire sur l'Algérie, sur ce qui se passe dans une guerre coloniale ? » Et là, j'ai vu Brecht, qui avait beaucoup de délicatesse et de finesse, va expliquer à Kateb Yacine quelque chose, d'ailleurs, que Kateb Yacine va pratiquement pas comprendre [*sic*]. Il est trop dans le sang, dans le drame, le sang, pour saisir ce que l'autre va raconter, ce que Brecht va raconter. Il va lui dire comme ceci : « C'est inouï, quand on y réfléchit, la pièce sur la décolonisation ne peut pas être une tragédie. Ca devrait être une comédie ou une bouffonerie. » Et Kateb va pas rentrer, il va pas comprendre ce qu'il raconte, enfin il va toujours, allons... bon. Or, en vérité, évidemment, l'homme profond, c'était Brecht. C'était Brecht. Sur la décolonisation, c'était pas une tragédie qu'il fallait écrire. Et il a su lui dire. Kateb n'est pas rentré, mais bon. Moi, j'étais ébloui. » (« Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », 2003, *op. cit.*).

[550] BnF, ASP, fonds Planchon, « *La mise en pièce du Cid* – Texte » de la première version, 4-COL-112 (134,1), page numérotée 90.

[551] Michel Bataillon, *Un défi en province*¸ Volume II, *op. cit.*, p. 356. Le spectacle *Une très bonne soirée*, œuvre collective de la troupe de la Comédie de l'Est, créée à partir d'un canevas d'Hubert Gignoux à partir d'un montage de textes

spectacle du Théâtre de la Cité est une référence à la célèbre œuvre de Peter Weiss *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*. Nous pouvons aller un peu plus loin et arguer que le titre du Théâtre de la Cité, encore plus long que celui de Weiss, dénonce tout de suite la volonté de parodier son modèle.

À débiter la moralité ardéchoise, un descendant lyonnais d'Anna Fierling, grand-oncle de Roger Planchon[552], Fafurle le farfelu, interprété par Jean Bouise. Il est « un spécimen du non-public[553] », lui aussi *mis en farce* avec sa charrette-torpédo de style années 1930[554], et sa « double femme », Émilie (Isabelle Sadoyan) – épouse et femme au foyer – et Germaine (Loleh Bellon) – sa femme et son amante[555]. Dès l'arrivée du trio sur la scène, l'objet de la parodie et le ton de la farce sont immédiatement posés :

> FAFURLE : Tout est blanc. Tout est désintégré. Ah croyez-moi, mes poulettes, ou nous sommes déjà dans la troisième guerre mondiale ou nous sommes tombés dans une pièce d'avant-garde. Si nous sommes tombés chez Beckett, Émilie, il va falloir vivre dans des poubelles.
>
> ÉMILIE : Pourquoi, mon canard, pourquoi ? J'ai toujours été une bonne chrétienne.
>
> FAFURLE : Beckett aussi, à ce qu'il paraît, néanmoins il te plongera dans la merde jusqu'au cou pour que tu réalises ta condition métaphysique.
>
> ÉMILIE : mais pourquoi, pourquoi ?
>
> FAFURLE : Ne discute pas de merdaphysique, ton ignorance nous ridiculiserait devant tous ces braves gens. (S'adressant au public) Bonjour messieurs-Dames[556].

Planchon justifie la vulgarité du spectacle – souvent scatologique – comme une référence directe à Aristophane et à son théâtre, le seul modèle que Planchon ne met pas en berne mais que,

hétéroclites d'auteurs tels que Henri Bataille, Peter Handke, André Malraux, Marivaux, Molière, Racine, etc. Première représentation le 22 mars 1968 à Charleroi, en Belgique. La tournée française de cette œuvre sera interrompue le 14 mai 1968.

[552] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires,* Paris, Plon, 2004, p. 99-101.

[553] Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 357.

[554] Cet objet scénique, outre à devenir un clin d'œil – volontaire ou non – à la charrette de Mère Courage, est selon la révélation de Planchon une référence à son grand-oncle, le « vrai » Fafurle, dont les affaires, la fortune et le mythe tournent autour d'une charrette que sa femme charge d'un « réchaud, [d'une] poêle, [d'une] marmite et [d'une] bonbonne d'huile » pour offrir des frites et des tripes aux habitués du « bistrot sinistré » dont il est propriétaire à Lyon (Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires, op. cit.*, p. 95). Elles deviendront en effet Émilie 1 et Émilie 2 dans la version définitive du spectacle.

[555] C'est ainsi que Fafurle présente sa femme « bicéphale », comme le soulignent les actrices, l'une étant le type de l'épouse « traditionnelle », soumise par son mari, l'autre plus libre et émancipée. En réalité, ce triangle amoureux est un escamotage que Planchon utilise pour mettre en scène l'attitude de son grand-oncle envers le sexe féminin et ainsi mieux mettre en évidence le caractère ambigu de ce personnage.

[556] BnF, ASP, fonds Planchon, « *La mise en pièce du Cid* – Texte » première version, 4-COL-112 (134,1), page numérotée 1.

au contraire, il choisit comme guide[557]. En second lieu, ce début de spectacle est aussi un exemple du ton de la totalité de la pièce, qui ne veut pas parler du théâtre ou le critiquer mais mettre en scène les gens qui en parlent[558]. Pour ce faire, alors, il construit avec sa troupe une machine scénique et dramaturgique complexe, dont la structure et le déroulement sont difficiles à résumer et, surtout, devraient être étudiés en détail pour saisir la signification de chaque scène[559].

Copfermann, d'ailleurs, au lieu d'analyser cette *Mise en pièces* nous offre le récit synthétique de la première version de cette satire. Il indique, en outre, le rôle de chaque personnage ainsi que le caractère du montage profanatoire d'un spectacle où Don Diègue, dit « le Cid », parle avec la langue de ses préfaces à la famille Fafurle, puis il est obligé de se confronter avec les Albert, la police du théâtre subventionné[560], ainsi qu'avec ceux qui en veulent décréter la mort[561]. Ces derniers, d'ailleurs, dansent et chantent selon le style du célèbre music-hall *Hair* et, à la fin, décréteront en effet la mort de l'auteur ainsi que celle de tous les metteurs en scène contemporains, enterrés sans avoir droit, comme Pierre Corneille, à ce que leurs « morceaux » soient mis en conserves et distribués au public[562]. En outre, le texte de l'œuvre est un collage où Chimène confronte sa langue avec celle de Germaine ou d'Élise, qui lui répondent avec la langue des articles du magazine *Elle*. Enfin, le décor du jeune peintre Jim Léon exalte la satire grâce à son « art très singulier qui marie l'onirisme et l'hyperréalisme, le psychédélisme et la bande dessinée[563]. »

[557] « À certaines époques, il semble que seule la satire, la farce soient encore possibles. Si on regarde les spectacles de ces derniers mois, qui abordent l'actualité, on constate qu'ils se placent derrières l'ombre d'Aristophane. Ce qui en un sens jette peut-être quelques lueurs l'état de la cité grecque à l'époque des « Nuées ». Mais il y a mieux, : quantité de spectacles tragiques à travers le monde d'aujourd'hui débouchent sur le grotesque. […] Notre spectacle se place aussi derrière l'ombre d'Aristophane, ne serait-ce que pour faire excuser ses grossièretés, mais il est plus burlesque que tragique. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Réflexions sur *Les Trois Mousquetaires* et *La Mise en pièces du* Cid », 4-COL-112 (1174).

[558] « Le spectacle [porte], à proprement parler, sur la façon dont, nos contemporains, depuis dix ou quinze mois, parlent d'une pièce de théâtre. Mais quand on dit comme çà a l'air épouvantablement abstrait. […] En vérité, c'est un spectacle bouffon qui n'est rien d'autre. » (Propos de Roger Planchon dans l'émission *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon*, émise le 25 janvier 1969, minutes 02:17, [disponible en ligne : https://www.ina.fr/video/LXF99002864, consulté le 30 mai 2022].)

[559] Par ailleurs, cette œuvre burlesque doit être analysée avec un autre de ses modèles, à savoir la comédie music-hall de Broadway *Helzapoppin* qui devient en 1941 le long-métrage éponyme réalisé par Henry Codman Potter. Ce film, qui par la richesse de ses situations hilarantes et invraisemblables va au-delà des mécanismes de la *slapstick comedy*, est distribué en France en 1947.

[560] Il s'agit d'un couple d'inspecteurs du théâtre subventionné ridicules et ridiculisés, faisant leur entrée en scène avec un chapeau mou, un *tranch* style Bogart et menaçant les acteurs dès qu'ils tentent de parler de politique : « Ne faites pas les malins avec nous, hein. Subversion, pas de subvention, subvention pas de subversion. »

[561] « BOURDOLLE ET LES ESTHETES : C'est fini le théâtre classique, vive le théâtre tinettes, le théâtre des feuillées, dégueulasse et salasse, pipi, vomis, caca, chienlit. Nous voulons un théâtre anal, dans la plus noble acception du terme, un théâtre de matière fécale, un théâtre matérialiste fécal, une grande messe fécale (ils prennent des pinceaux, les trempent dans la cuvette et inscrivent sur des banderoles des slogans divers). / CORNEILLE : les jugements sont libres dans ces matières et les goûts divers. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « *La mise en pièce du Cid* – Texte » première version, *op. cit.*, page numérotée 88).

[562] Cette distribution a réellement lieu à la fin du spectacle, du moins au cours de la tournée parisienne.

[563] Michell Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, p. 359-360.

La première version du texte, dit Copferman, traite explicitement Fafurle de *poujadiste* pour « qu'il n'apparaisse en rien un porte-parole du théâtre[564] », alors que la version reprise et retravaillée pour la tournée au Théâtre Montparnasse « diffère sensiblement[565] » de celle de Villeurbanne[566]. Bien qu'importante pour une analyse complète de cette œuvre scénique, l'évolution de Farfule ne semble pas influencer le ton d'une farce qui défie toute censure et toute idéologie, comme l'auteur des *Apprentissages* s'en remémore :

> [D]ans un tableau, des « artistes engagés » s'envoyaient sur la gueule *Le Petit Livre rouge* […]. Utiliser le « Manuel pour militant généreux un peu borné », comme une vulgaire batte d'Arlequin, est jugé sévèrement par un cercle étroit mais passionné : les sympathisants des maxi-marxistes parisiens. Ces électrons libres du maoïsme se « missionnent » pour faire respecter la *ligne* du Grand Timonier. Plusieurs fois, ils interrompent la représentation pour assener au public du Théâtre Montparnasse aux acteurs et à moi-même qui, lâchement, ne suis pas sur le plateau, quelques pensées du *Petit Livre rouge*[567].

Les autres objets de cette satire ne sont pas moins maltraités, voire davantage que les « militants un peu bornés » décrit par Planchon en 2004. Les répliques chorales mises dans les bouches de Bourdolle, « premier garçon d'étage à l'hôtel de la culture[568] », et des « esthètes », représentants des nouveaux théoriciens du théâtre, le montrent assez clairement puisqu'ils réclament :

> BOURDOLLE ET LES ESTHETES : Un théâtre merdeux, baveux, un théâtre qui élève la crotte jusqu'au sublimé, un théâtre alchimique qui transforme le crottin en cristal de roche (les esthètes brandissent leur banderole et [portent] en triomphe la cuvette WC, organisant une procession autour du plateau)[569].

À partir de cette trop rapide description de cette farce, nous pourrions penser que Planchon offre à sa troupe, à Loleh Bellon et à quinze jeunes comédiens issus du Conservatoire de Lyon, la possibilité d'expérimenter un travail collectif et de représenter le « moment 1968[570] » grâce au savoir-faire burlesque consolidé avec *Les Trois Mousquetaires*.

En réalité, même si Planchon n'a jamais revendiqué la paternité de cette pièce, le journal des répétitions de la troupe, conservé à la BnF, probablement rédigé par ses assistants ou par les élèves du Conservatoire, fournit une *preuve* qui infirme la nature vraiment collective de cette *Mise en pièces*. À l'instar du journal des répétitions de l'œuvre collective *1789. La Révolution doit s'arrêter*

[564] Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon, op. cit.*, p. 306.
[565] *Ibidem*.
[566] *La Mise en pièce du* Cid est créée 17 janvier 1969 puis présentée à Paris du 14 novembre 1969 au 7 février 1970.
[567] Roger Planchon, *Apprentissages. Mémoires, op. cit.*, p. 99.
[568] Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon, op. cit.*, p. 300.
[569] BnF, ASP, fonds Planchon, « *La mise en pièce du Cid* – Texte » première version, *op. cit.*, page numérotée 89. Personnage interprété par Max Vialle.
[570] Jean-François Sirinelli, « Le *moment 1968*, un objet pour la *World history* ? », *op. cit.*, p. 1-8

à la perfection du bonheur[571], des « Notes prises au cours des répétitions[572] » s'œuvrent avec cette indication : « M. Planchon avait annoncé que cette première mise en scène de *sa pièce* ne serait qu'un « pré-montage », une illustration assez rapide du *texte*[573]. » De plus, le chrono-programme du travail de la troupe indique clairement qu'après une première « lecture » du texte, la troupe pourra ensuite l'« abandonner » et commencer à le tester – non pas à le créer – sur le plateau.

L'auteur du premier canevas de cette farce est donc Planchon, qui d'ailleurs ne renonce pas du tout à sa *praxis* habituelle de mise en scène en faisant lire le texte à la table, à la troupe. Mais si pour ses textes dramatiques, la lecture à haute voix sert à l'auteur pour revoir, corriger et réécrire l'œuvre dramatique, ici Planchon opère un choix particulier. Il semble donner son texte à sa troupe pour qu'elle-même la *mette en pièces* sur scène à partir des improvisations des acteurs qui vont ainsi structurer la version du spectacle qui sera présenté à Paris. Ainsi Planchon, ne perdant pas son attitude d'*auctor*, veut probablement contrôler le mécanisme de l'attaque anticonformiste contre *tous* ceux qui parlent du théâtre à travers *son* texte et grâce à la libre création de ses acteurs. En effet, l'auteur-metteur en scène est soucieux d'étudier avec attention toute situation du texte, enrichie et modifiée par l'étude, qui se veut minutieuse, de la position et de l'idéologie de chaque personnage :

> Jeudi 5 décembre [1968] :
>
> Lecture. Essai dans l'espace de quelques scènes déjà abordées. Ébauche très progressive du ton à trouver. Quelques indications psychologiques sont données. Mais ce sur quoi M. Planchon insiste surtout, ce sont les articulations, celles qui sont dans le texte et qui sont marquées dans le jeu). *Cf.* Le jeu à ruptures des personnages dans *Le Tartuffe* monté par M. Planchon : une rupture dans le jeu révèle l'idéologie du personnage ; M. Loyal, fonctionnaire bien élevé et obséquieux de Louis XIV, révèle dans un éclat soudain sa nature d'exécuteur du pouvoir[574].

La Mise en pièces serait donc une œuvre ouverte à défaut d'être collective, écrite par Planchon mais jugée tout d'abord par sa troupe qui doit l'enrichir avec le burlesque et le fantasque de leurs propres inventions scéniques et renforcer l'image farcesque des débats *autour* du théâtre qui accompagnent Mai 1968.

Cette perspective permet, alors, de comprendre aussi la place de cette œuvre dans la stratégie que cet *auctor* bâtit en ces mois pour assurer la liberté et le pouvoir aux créateurs ; bref, d'expliquer pourquoi, lors de la tournée parisienne de *sa* farce, il dénonce « certaines gens qui ont peur qu'en

[571] Œuvre collective créée à Milan, au Palais des sports, le 13 novembre 1970. Pour une lecture des extraits du journal de création de la troupe *cf.* Claude Olivier, *Les Lettres françaises*, 4 février 1971, conservé in BnF, ASP, fonds Théâtre du Soleil, 4-COL-153 (23).
[572] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes prises au cours de la préparation de *La Mise en pièces du Cid* », 4-COL-112 (1161).
[573] *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.
[574] *Ibidem*.

province s'installent des foyers de création où l'on pourrait parler librement[575]. » Cette déclaration, manifestement une reprise de la formule forgée par Vitez[576], prononcée au cours de la présentation parisienne de *La Mise en pièces*, semble un moyen pour souligner la fonction de cette satire. Outre qu'une expérimentation *sui generis* des pouvoirs du théâtre, elle serait également un instrument par lequel ce créateur et sa troupe réagissent contre les politiciens qui « ont toujours été contre la société[577] » et contre quiconque voulait les artistes soumis à une *ligne* politique.

En ce qui concerne Aristophane, les philologues ont pu démontrer que ses œuvres étaient, outre des farces avec une fonction tout d'abord rituelle, également un moyen pour parler directement à la *cité* – à l'Assemblée (Βουλή) –, par exemple, de la nécessité de *La Paix* ; mais aussi, en aristocrate contraire à la démocratie populiste de Périclès[578], des méfaits des oligarques démocrates au pouvoir. Planchon, sans nul doute ignorant la complexité de la position historique de cet auteur grec, saisit avec clarté la force subtile de dénonciation politique que les œuvres de son modèle recèlent et qu'il met par conséquent à profit.

Cela étant dit, la posture de cet *auctor* au cœur de la « grande palabre » de Mai 1968 semble globalement montrer la nature contradictoire de sa position et de la fonction qu'il exerce et qu'il défend. Comme l'a jadis remarqué Claudio Meldolesi à propos des metteurs en scène citriques et directeurs d'institutions subventionnés :

> Le metteur en scène critique ne croit pas que dans le théâtre de la représentation existent des valeurs culturelles autres que les siennes et s'estime donc en droit de contraindre. Dans le même temps, il est prêt à subir lui-même les résultats de sa logique : ne se sentant pas démiurge, il sait qu'il doit subir la résistance de l'habitat productif. D'une part, il tente d'apporter ses valeurs de l'extérieur, il procède par greffe, il colonise – diraient les biologistes ; d'autre part, il se retient, et ses intentions sont toujours plus ambitieuses que ses performances. Même envers l'institution-théâtre, sa relation est cohérente et fragile. Il voudrait être tout sauf un directeur bureaucrate ; c'est pourquoi, d'une part, en travaillant dans des lieux institutionnels, il s'efforce de désorienter et de faire allusion ; d'autre part, il ne peut que poursuivre de grands problèmes et de petites créations, entre démystification et jeu, désillusion et découragement[579].

[575] Propos de Roger Planchon du reportage *Roger Planchon met en scène* Le Cid, émission du 13 novembre 1969, minutes 04:51, [disponible en ligne : Roger Planchon met en scène "Le Cid" | INA, consulté le 30 mai 2022].)
[576] Antoine Vitez, « Acteur en province. La décentralisation et sa main-d'œuvre », *op. cit.*, octobre-décembre 1964.
[577] Propos de Roger Planchon du reportage *Roger Planchon met en* Le Cid, *op. cit.*, minutes 07:10.
[578] *Cf.* Luciano Canfora, « Gli anni della lotta », in *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari, éditions Laterza, 2017, p. 60-84.
[579] « Il regista critico non crede che nel teatro rappresentativo esistano valori culturali diversi dai suoi e pertanto si ritiene in diritto di costringere. Contemporaneamente, si dispone a patire in prima persona i risultati della sua logica : non sentendosi un demiurgo, egli sa di dover subire le resistenze dell'habitat produttivo. Da un lato cerca di portare i suoi valori dall'esterno, procede per innesti, colonizza – direbbero i biologi ; dall'altro si trattiene, e le sue intenzioni risultano sempre più ambiziose dei suoi spettacoli. Anche verso l'istituzione-teatro il suo rapporto è coerente e fragile. Tutto vorrebbe essere tranne che un regista burocrate ; perciò, da un lato, lavorando in sedi istituzionali, egli si sforza di spiazzare e di alludere ; dall'altro, non può che perseguire i grandi problemi e le piccole creazioni, fra demistificazione e gioco, disillusione e sconforto. » (Claudio Meldolesi, « Sulla regia critica in Italia », in Fabrizio Cruciani et Clelia Falletti (dir.), *Civiltà Teatrale nel XX^e^ secolo*, Bologne, Il Mulino éditeur, 1986, p. 291-292).

Planchon dans la *Mise en pièces* « met à mort » soi-même, son pouvoir *d'auctor* et ses valeurs, donc, mais en ridiculisant aussi ceux qui le contestent ou qui nient le pouvoir – à savoir la liberté – aux artistes. Ainsi, précisément « entre démystification et jeu » et protégé par « l'ombre » d'Aristophane, avec une irrésistible bouffonnade, Planchon *met en farce* les contradictions du théâtre, les siennes propres aussi, pour mieux les affronter et mieux se défendre pour que vive son utopie.

Quatrième partie

IV Le TNP à Villeurbanne (1970-1987)

IV.1 Le projet d'un « nouveau » TNP en province

Une saison parisienne et un (T)héâtre à renouveler

Dans le numéro 9 de la revue *Théâtre en Europe*, Michel Bataillon écrit : « Il était en fin de compte plus simple de greffer un emblème que de transplanter une équipe au risque de la déraciner […]. Le rideau du TNP se lève, le 19 mai 1972, sur un plan d'eau noyé de brume[1]. » En 1986, le dramaturge[2] du TNP-Villeurbanne choisit cette remarque et cette description pour sa première chronique de la vie de l'institution théâtrale qui naît quatre ans après mai 1968. *Le Massacre à Pairs*, œuvre de Marlowe créée par Patrice Chéreau[3], est en effet le premier terrain de rencontre entre le public villeurbannais et l'une des deux équipes de direction de la nouvelle institution théâtrale de leur cité. La création de *La Langue au Chat*[4] compose le deuxième thème de la symphonie d'ouverture de la saison de « préfiguration » 1972-1973 du nouveau TNP. Or, face aux études produites au sujet de cette naissance[5], l'état de l'inventaire du fonds Planchon ne nous permet pas d'étudier en profondeur la nature et la structure du TNP-Villeurbanne[6]. Il nous faut, en conséquence, nous atteler à l'analyse des seuls documents dont nous disposons pour enquêter sur les contextes et sur les objectifs qui concourent à la naissance et déterminent l'évolution du nouveau TNP.

Il s'agit de trois exemplaires successifs d'un « projet Théâtre national » élaboré par le directeur du Théâtre de la Cité et son équipe au cours des négociations avec le ministère pour l'obtention

[1] Michel Bataillon, « À Villeurbanne, le TNP », *Théâtre en Europe*, n° 9, janvier 1986, p. 76.
[2] Outre à ses propres ouvrages, Michel Bataillon revient sur la spécificité de son travail au service de Planchon et de Chéreau dans un entretien qui sera prochainement publié par la *Revue d'Histoire du Théâtre* sous le titre « Souvenirs d'un factotum ».
[3] Dans la version adaptée pour la scène par Jean Vauthier, avec les musiques de Fiorenzo Carpi, la scénographie de Richard Peduzzi et les costumes de Jacques Schmidt.
[4] Spectacle créé le 10 octobre 1972 au Théâtre du Nouveau Gymnase Antoine Bourseiller de Marseille. Cette pièce, écrite par Roger Planchon, ne sera jamais publiée.
[5] Nous renvoyons, du moins, aux études de Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », Double jeu, n° 9, 2012, p. 39-49 et de Bérénice Hamidi-Kim, « Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti. D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ? », *L'Annuaire théâtral*, n°49, 53-75.
[6] *Cf. supra Introduction – La périodisation*.

d'un nouveau statut et de nouvelles subventions pour son entreprise décentralisée[7]. Bataillon cite mais ne reproduit pas ce document[8] qui doit être mis en relation avec le contexte politique et culturel dans lequel il a été conçu.

Il nous faut, alors, revenir à la saison 1969-1970, marquée par l'« après-mai » et par deux événements majeurs : la chute de De Gaulle à la suite du rejet par voie de référendum de sa réforme du Sénat et, à Villeurbanne, par les travaux de rénovation du Théâtre de la Cité[9]. Dès l'été 1969, Planchon doit trouver une salle parisienne où présenter ses dernières créations (*L'Infâme* et la *Mise en pièces du Cid*) et reprendre l'une de ses mises en scène des classiques (*Bérénice*)[10]. Tandis que Rosner prépare *Nicomède* de Pierre Corneille à Villeurbanne[11], Planchon signe un accord avec Lars Schmidt et Jérôme Hulot pour réaliser une longue tournée parisienne[12]. Au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty et grâce au producteur avec qui il s'était disputé les droits de représentation des œuvres de Brecht en 1958[13], Planchon réalise cette saison d'« après-mai » entièrement hors les murs[14]. C'est enfin lors de ce séjour à Paris qu'il réagit aux prises de position du nouveau ministre des Affaires culturelles Edmond Michelet, qui, le 7 décembre 1969, plaide pour que les « créateurs » de théâtre assument des « moyens pauvres[15] » afin de mieux mettre en valeur leur « vocation ».

La fin du gouvernement De Gaulle, donc du ministère dirigé par Malraux, l'avènement au pouvoir de Georges Pompidou et du gouvernement formé par Jacques Chaban-Delmas entraînent une profonde modification du climat social et politique[16]. Pour ce qui concerne les membres de

[7] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national » ; une coupure de presse du « 20 mars 1968 » de la pièce de Planchon *Dans le vent... Grrr* », 4-COL-112 (1202). Nous reproduisons l'intégralité de ce document dans les *Annexes*.

[8] Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau*, Volume III, Paris, Marval, 2005, p. 122. Bataillon cite un extrait de ce texte, avant même qu'il soit inventorié, dans l'article « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas avec la collaboration de Sylvie Le Dantec (dir.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2018, p. 128.

[9] Les détails de cet important chantier, dont la durée s'étalera de l'automne 1969 au printemps 1972, sont analysés par Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau*, Volume III, *op. cit.*, p. 17-39.

[10] *Cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Paris, [tournée] théâtre Montparnasse, novembre 1969-mai 1970 - Presse concernant les trois spectacles », 4-COL-112 (213).

[11] Œuvre scénique créée le 6 février 1970 au Centre culturel de Villeurbanne, scénographie d'Hubert Monloup.

[12] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon. Chronique d'une aventure théâtrale*, Volume II, Paris, Marval, 2001, p. 369.

[13] *Cf. supra* II.1.4 La Bonne Âme du Sé-Tchouan – *... Voisin pour apprendre l'art du marché théâtral*

[14] « Le Théâtre de la Cité retrouve donc tout naturellement le chemin du Théâtre Montparnasse et le producteur Lars Schmidt partage avec Planchon et Gilbert les risques financiers de cette aventure parisienne, tout en acceptant leur exigence d'un abonnement populaire à 4 spectacles pour 40 francs. » (Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 369).

[15] Edmond Michelet, émission *Face à la presse*, de Michel Droit, le 7 décembre 1969, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, p. 371).

[16] Robert Abirached définit l'époque allant de 1969 à 1981 *Le temps des incertitudes* : « Pour la première fois, au lendemain de 1968, l'idée s'impose par degrés qu'il est devenu nécessaire de faire preuve de vigilance, d'esprit critique

l'ancien Comité permanent de Villeurbanne, ils semblent perdre un interlocuteur au sommet de l'État tel que le ministre Malraux. En réalité, nous avons pu constater que Planchon revient à dessein, en 1957 et en 1964[17], sur la métaphore du « Roi et du bouffon » pour souligner la difficulté de ses rapports avec les autorités publiques. Il est néanmoins évident que les déclarations de Michelet provoquent un conflit qui semble révélateur du dépassement des éléments d'ordre économique et idéologique qui avaient rendu possible le début d'une politique de décentralisation culturelle après 1945 et la naissance du ministère des Affaires culturelles en 1959. En effet, du moins à Villeurbanne, la plupart des conflits semblent avoir opposé le Théâtre de la Cité aux municipalités villeurbannaise ou lyonnaise, alors que la prise de position de Michelet rend « prophétique » la défense des « foyers de création » prononcée un mois avant le malheureux entretien du ministre[18]. Dans tous les cas, l'attitude de Michelet a pour conséquence de resserrer les files de celles et ceux qui, depuis la fin de la guerre, militent pour la « démocratisation culturelle »[19], tout en rendant la satire de Planchon, *La Mise en pièce du Cid*, encore plus efficace.

Cela dit, et en ajoutant que l'« éloge de la pauvreté » de Michelet est suivi par « de décisions concrètes désespérant les responsables des établissements décentralisés[20] », il est difficile d'imaginer que Planchon ait pu songer à préparer quelconque projet pour l'avenir de son théâtre dans ce climat. Bref, plusieurs indices portent à penser que Planchon doit attendre un moment plus favorable pour chercher à réaliser son « utopie » et, en attendant, dénoncer l'attitude du nouveau ministère dans l'espoir d'un changement de politique culturelle. De ce point de vue, à la mort de Michelet et après le court intérim d'André Bettencourt, la nomination de Jacques Duhamel à la tête du ministère des Affaires culturelles semble annoncer une reprise des négociations. En réalité,

---

et de ruse vis-à-vis d'un ministère dont le moins qu'on puisse dire maintenant est qu'il est tributaire de politiques gouvernementales indifférentes ou hostiles à l'art et à la culture : c'est du moins le sentiment qui ne va cesser de grandir jusqu'en 1981 dans les milieux de la décentralisation. » (Robert Abirached, « Paysage d'après-tempête », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 4. Le temps des incertitudes 1969 à 1981*¸ Arles, Actes Sud, [1994] 2005, p. 13).

[17] *Cf.* II.2.1 1959, la première troupe permanente de France – *Le Théâtre de la Cité et le premier « Ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles »* et III.1 La création d'un nouveau CDN : praxis et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Une nouvelle Maison de la Culture…*

[18] *Cf. supra* III.6 Autour du mois de mai 1968 – La contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises *Le Cid*, de Pierre Corneille, suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles.

[19] Roger Planchon prend position, avec nombreux de ses collègues, sur plusieurs journaux ou tribunes publiques, par exemple au cours de l'émission *L'invité du dimanche*, propos reproduit dans *Public*, n° 3, janvier-février 1970, p. 5, où, consterné, il accuse le ministre de « confondre une révolution esthétique, celle du « tréteau nu » de Jacques Copeau, avec un problème de société […]. » (Cité par Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presse Universitaire de France PUF, 2004). Particulièrement intéressante aussi sa prise de position très frontale rapportée par *L'Humanité* le 22 décembre 1969 : « Certains réalisent que, lorsque les gens acquièrent de la culture, ils deviennent de plus en plus capables de réfléchir sur la vie. On ne les mène plus pareillement. Parce que nous contribuons à cela, nous devenons néfastes. »

[20] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre 1945-1981, op. cit.*, p. 396.

Goetschel souligne qu'au cours de l'intérim de Bettencourt, Guy Brajot[21] commence à normaliser les rapports entre les artistes et le ministère. Il propose, en effet, des contrats de location à terme et la création de nouveaux Théâtres nationaux pour répondre aux nécessités des directeurs de la décentralisation et renouer le dialogue avec eux[22].

Ce serait donc à l'intérieur de ce climat global, et au cours de l'Intérim d'André Bettencourt aux Affaires culturelles, que se concrétise le projet d'une nouvelle institution théâtrale. Les bases de celui-ci reposent, en bref, sur la nécessité de donner le « pouvoir aux créateurs » et sur l'ambition d'assurer la difficile continuité avec l'action des pionniers de la décentralisation malgré un contexte social et esthétique transformé[23]. Les caractéristiques du projet sont donc détaillées dans « la première note de travail sur la création, envisagée dans les prochains mois, d'un organisme nouveau que, pour la commodité des choses, nous appellerons Théâtre National (T.N.)[24]. » Le premier des trois documents dactylographiés présents dans cette pochette illustre déjà la totalité du projet à soumettre au ministère. Ainsi pourrait-on croire que ce texte, se composant de plus de cinq pages et divisé en quatre macro-points, soit la dernière version du document à soumettre au ministère[25].

[21] Nommé directeur des Théâtres, de la Musique et des Maisons de la Culture peu avant la disparition de Michelet.

[22] *Ibidem*, p. 398. Toutefois, Brajot lui-même n'hésite pas à définir Duhamel le « premier véritable ministre » (Guy Brajot, « D'un ministre à l'autre, l'action de l'État », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale. 4*, *op. cit.*, p. 21) avec qui il a collaboré après Malraux.

[23] En 1974, Bernard Dort peut écrire : « Cette mythologie du théâtre populaire [propre du climat des années 1950-1960], Mai 68 l'a frappée à mort. Au Festival d'Avignon de 68, la contestation s'est étendue à la personne même de Jean Vilar : non seulement les contestataires ont qualifié le festival de supermarché de la culture (ne le serait-il pas devenu depuis ?), mais encore ils ont contraint Jean Vilar, accroché à la grille du cloître des Carmes, à jouer les gardes-chiourme. Mais, sans doute, est-ce la réunion, autour de Roger Planchon à Villeurbanne, de ceux qui se constitueront en « comité permanent des directeurs de théâtres populaires et de maisons de la culture », qui a porté le coup fatal à cette mythologie, dans la mesure même où elle l'a poussée jusque dans ses dernières extrémités. Constatant en effet qu'une « coupure culturelle » existait entre « les privilégiés jouissant d'une culture héréditaire particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise » et la masse de leurs concitoyens « contraints de participer à la production de biens matériels mais privés de moyens de contribuer à l'orientation même de la démarche générale de notre société », ces hommes de théâtre avaient, alors, proclamé leur intention de se tourner vers cette masse, baptisée, selon l'expression de Francis Jeanson, « non-public », et de concevoir le théâtre comme une entreprise de politisation, ajoutant qu'il conviendrait que les théâtres, en fait le secteur public du théâtre, soient partie prenante dans la définition, par l'État, de sa politique culturelle. » (Bernard Dort, « Le théâtre public en France », in *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, édition Le Seuil, 1979, p. 48). Dort fait ici référence à la violente contestation de Jean Vilar le 28 juillet 1968 après l'interdiction du spectacle du Living Theater *Paradise Now* le 26 juillet en raison des débordements successifs au spectacle, *cf.* Antoine de Baecque et Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016, p. 264-265. Bataillon met aussi en lumière le « malheureux arrêté [du 18 juillet émis par le préfet du Gard] interdisant sur tout son territoire les représentations de *La Paillasse aux seins nus*, un spectacle de Gérard Gelas » (Michel Bataillon, *Un défi en province*, Volume II, *op. cit.*, p. 337).

[24] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national » ; une coupure de presse datée « 20 mars 1968 » de la pièce de Planchon *Dans le vent... Grrr* », *op. cit.*

[25] Les trois documents sont tous des copies des textes originaux, non présents dans cette pochette. Le premier texte se présente comme le plus « définitif » aussi d'un point de vue morphologique, alors que les deux autres semblent plutôt des notes dactylographiées. À remarquer, enfin, que seulement deux textes présentent des interpolations ou des corrections manuscrites de Roger Planchon.

Il est en revanche plus probable le contraire, à savoir que le premier de ces trois documents présente la toute première élaboration d'un nouvel organisme théâtral dont l'ambition est de donner des réponses aux questions les plus urgentes surgies au cours de 1968[26]. Bref, les rédacteurs de ces documents mettent, d'abord, noir sur blanc les caractéristiques d'une nouvelle institution théâtrale. Puis, dans les deux autres notes, ils détaillent l'esprit de ce projet (deuxième document) ou sa nouveauté en relation avec l'évolution du mode de production des troupes françaises et européennes (troisième document).

C'est pourquoi nous choisissons de faire d'abord référence aux points exposés dans l'hypothétique première version du « projet Théâtre national[27] » et, ensuite, aux deux autres notes afin d'illustrer la nature et les ambitions de l'« organisme nouveau qui [se veut] la réelle continuité de l'œuvre de Jean Vilar et qui [devrait en faire] fructifier l'héritage[28]. » Même si le risque de la simplification est grand, nous proposons de synthétiser en trois grands axes le contenu de ces textes. En effet, les trois documents mettent tous en avant la volonté de renforcer le caractère national et itinérant de ce « TN », tout en assurant à deux équipes de création un lieu de recherche et de production stable. En outre, on affiche nettement la volonté de bâtir une maison de théâtre à même de rivaliser avec les plus grandes institutions théâtrales européennes. Enfin, ce centre de création se doit d'être aussi un centre de diffusion capable d'atteindre de nouveaux publics et de nouveaux territoires. Son rayonnement devrait donc s'éteindre aux régions les plus défavorisées de France aussi bien qu'à la totalité des territoires francophones via un lien privilégié avec le ministère des Affaires étrangères.

Pour ce qui est de la première caractéristique, l'on spécifie que

> [s]'il est évident que le TN doit nécessairement avoir un point d'attache (siège social, locaux administratifs, répétitions, ateliers…) et qu'à ce point de vue la solution villeurbannaise apparaisse intéressante, il est entendu que sa mission n'est, en aucun cas, de mener une action exclusive, ni même seulement prépondérante (dans les temps et les moyens) dans la région de ce point d'attache. Tout au plus, en raison de cette présence technique et de l'avantage précieux que constitue la connaissance du terrain acquise par plusieurs années de travail, Villeurbanne pourrait devenir un laboratoire idéal pour le travail à mener dans le domaine de la recherche du public. Sans risques exagérés pour la vie de l'entreprise, des méthodes nouvelles pourraient être expérimentées avant d'être appliquées ailleurs. Le TN est, par ce choix, le premier véritable théâtre national français et non plus le théâtre national de Paris, de l'Alsace ou de Villeurbanne[29].

[26] Suivant cette proposition de lecture de cette documentation, le troisième de ces trois textes indiquerait la date de la dernière phase de travail sur ce projet, puisqu'il est le seul texte à mentionner une date, celle de 1972, pour faire la synthèse des deux versions précédentes et pour mettre ce projet prioritairement en relation avec l'évolution des structures et des ambitions des troupes françaises et européennes.
[27] Dorénavant « TN » comme indiqué dans les documents.
[28] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, deuxième des trois documents.
[29] *Ibidem*, premiers des trois documents.

L'équipe qui conçoit ce projet ne veut donc pas simplement « greffer un emblème »[30] mais impulser la naissance d'une institution pour contribuer à « changer radicalement les méthodes et conditions par et dans lesquelles s'exerce l'activité de la plupart des entreprises théâtrales en France aujourd'hui […][31] ».

Il s'agit, en effet, de proposer un outil de production inédit, centré sur les exigences spécifiques des créateurs et sur la nécessité de « disposer en permanence de l'équivalent de deux compagnies, de plusieurs spectacles de très haut niveau professionnel et de deux équipes artistiques complètes[32] ». Le pouvoir aux créateurs, soustrait à la pression de l'argent et aux rapports de force politiques, implique la possibilité de bénéficier de modalités de travail à l'abri des aléas du marché théâtral :

> L'association de plusieurs créateurs n'a jamais été tentée en France. Or, ce qu'elle implique d'aventure, de recherche, de collaboration, de dynamisme, d'obstacle à la routine, de saine compétition semble devoir transformer complétement le destin de l'entreprise théâtrale[33].

Avec ce projet, les créateurs veulent eux-mêmes impulser « des nouvelles conditions de création au moins comparables à celles que l'on trouve à l'étranger[34] ».

L'« étranger », le rayonnement international et d'abord européen, voilà le deuxième point structurant le nouveau « TN » :

> Il n'existe pas en France, aujourd'hui, d'entreprise théâtrale de renommée internationale qui s'inscrive dans le contexte résolument contemporain du meilleur théâtre mondial actuel et dont le nom implique automatiquement une qualité exceptionnelle. Ce que furent ou ce que sont le Berliner Ensemble, le Piccolo Teatro de Milan, l'Aldwich Theatre, quelques troupes américaines. Les grands créateurs existent en France, mais non les entreprises. L'État doit avoir pour mission de favoriser la création d'un tel théâtre, de la même façon qu'il a dégagé les moyens nécessaires à créer un orchestre (Orchestre de Paris) dont la qualité est en voie d'égaler, parfois dépasser, celle des orchestres les plus réputés dans le monde[35].

Le troisième point s'appuie sur le constat qu'il est urgent de rationaliser le système d'exploitation et de diffusion des spectacles. En effet, selon les rédacteurs de ce document,

> [l]'entreprise de théâtre en France vit dans cette contradiction permanente : ou monter plusieurs spectacles chaque année, exploitées pour 20 ou 30 représentations (c'est le cas des théâtres nationaux, centres dramatiques) ou ne créer qu'un seul spectacle par an qui sera tourné plus longuement. Dans le premier cas, la faible durée de l'exploitation a pour incidences la faiblesse

[30] Bataillon a d'ailleurs toujours beaucoup insisté sur un point en particulier : Planchon, Gilbert et Chéreau ne veulent pas « enfil[er] le manteau de Jean Vilar, un père qu'ils aim[ent] et respect[ent]. » (Michel Bataillon, « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », *op. cit.*, p. 129). Pour cet auteur, c'est l'équipe du ministère qui, après la mort de Vilar le 28 mai 1971 et en raison de la volonté de Georges Wilson d'abandonner le TNP, insiste sur la nécessité de ce passage de label, *cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau*, Volume III, *op. cit.*, p. 125.
[31] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, premier des trois documents y présents.
[32] *Ibidem*. Passage souligné en petites capitales dans le texte.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*.
[35] *Ibidem*.

> des moyens de préparation, de production, pour des raisons tant économiques que psychologiques : Économiques : les sommes investies paraissent excessives pour une exploitation de courte durée, l'amortissement par représentation est lourd ; Psychologiques : est-il normal, par exemple, de demander à des comédiens de travailler quatre ou cinq mois un spectacle qui ne sera joué que 20 fois ? Dans le second cas (exploitation prolongée d'un seul spectacle) l'activité de création risque de paraître insuffisante à ceux qui subventionnent l'entreprise et ne peut guère favoriser un travail efficace dans le domaine des rapports avec le public[36].

L'objectif à atteindre est de « disposer […] de plusieurs spectacles exploités sur une longue période[37] ». L'on déplore, donc, qu'en France existeraient « [de]s déserts culturels dans [la] grande région parisienne[38] » à côté d'un certain nombre d'entreprises publiques qui peinent à atteindre leurs objectifs. Ainsi, repenser de fond en comble le système théâtral de service public implique de penser ensemble tous les problèmes concernant la « gestion [des] entreprises, [l']organisation de la diffusion et l'exploitation des spectacles [ainsi que les] problèmes de la profession[39] ». Seulement cette perspective permettra de trouver des réponses sur le long terme aux problèmes du service public théâtral, tandis qu'un autre objectif est également de dépasser les méthodes de quête du public jusque-là expérimentée au TNP ou au Théâtre de la Cité, jugées certes vertueuses mais, au fond, « inadaptées[40] ».

Voilà que prend forme, après l'établissement de ce premier projet, le souci de transformer les « innovations[41] » introduites par Vilar en une dimension de production-diffusion au service des créateurs et de leurs publics et au sein d'un organisme conçu comme une moderne industrie culturelle publique :

> Le Théâtre est, et restera, un artisanat mais son système d'exploitation doit être revu et la mise au point d'un nouveau système d'exploitation est directement lié à l'ampleur de son organisme de diffusion. Les correspondances avec le monde industriel sont faciles à établir. Il est difficile de donner dans une note aussi brève une description de cette ampleur. Disons qu'elle correspond à la mise en place de deux petites usines de cinquante personnes, toute l'année sur les routes, tandis qu'une troisième s'applique au même moment au siège de l'organisme à créer quatre spectacles importants, ce qui est la norme actuelle dans les grands théâtres existants. Enfin, pour permettre une telle exploitation, nous pensons qu'une révision radicale des méthodes de recherche du public employées ces dernières années […] s'impose. Les nouvelles méthodes de recherche du public sont actuellement théoriquement définies par nous. Il reste à juger, dans le concret, l'efficacité. Ces méthodes nouvelles sont inspirées des procédés utilisés actuellement dans l'industrie pour la commercialisation d'un produit, compte tenu de la spécificité de l'objet théâtral[42]. Nous pensons que dans quelques années ces méthodes seront reprises un peu partout, tout comme aujourd'hui [le] Théâtre de la Ville, la Comédie-Française reprennent, avec le succès que l'on sait, les systèmes d'abonnements mis au point par le TNP de Jean Vilar, le

[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*.
[41] *Cf. supra* II.1.1 La naissance du Théâtre de la Cité – *Le public de cette Cité*.
[42] Ces « méthodes nouvelles » en réalité, sont à mettre en relation avec le travail de constante information et de communication avec le public que l'on veut mettre en pratique dans ce « TN ». Dans tous les cas, le fonctionnement de la double équipe artistique est explicité dans la deuxième note présente dans cette pochette, et porte essentiellement sur les modalités du rayonnement de ce « TN », comme nous le verrons bientôt.

> Théâtre de la Cité à Villeurbanne, etc… il y a déjà de nombreuses années. Nous sommes donc candidats à cette expérience pilote qui n'est ni un Théâtre national, ni un centre dramatique et qui correspond pour l'État français à la création d'un organisme nouveau dont il serait bon que les grandes bases soient posées pour le budget 1972[43].

Le projet que nous venons de lire reprend donc plusieurs points des réflexions ou des débats exposés par Planchon au fil des années et semble avoir été conçu, du moins pour ce qui concerne le directeur du Théâtre de la Cité, songeant à Patrice Chéreau. En effet, ce document synthétise des éléments tels que l'ambition internationale ou la volonté d'être un centre de diffusion de la création théâtrale auxquels Planchon réfléchit depuis 1961[44].

Pour ce qui concerne Chéreau, Marion Denizot indique la situation dans laquelle il se trouve après la faillite du Théâtre de Sartrouville en 1969[45], contraint à quitter la France mais trouvant au Festival mondial de Spolète et au Piccolo Teatro[46] les lieux où continuer à créer et où acquérir une consécration internationale. Planchon lui offre, alors, la possibilité de revenir en France pour collaborer à un projet ambitieux sur le plan artistique, sur le plan productif et fondé sur l'idée de « réintégrer le créateur, le poète, dans la société[47] ».

Bataillon, de son côté, nous informe au sujet des réticences de l'administrateur du Théâtre de la Cité quant à la volonté de Planchon de proposer à Chéreau la cogestion de l'entreprise dont, selon le récit de Bataillon, Gilbert lui-même rêve depuis 1966[48] :

---

[43] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, troisième des trois documents.

[44] *Cf.* II.2.5 Le metteur en scène *comme auteur du théâtre*. Au sujet du « répertoire » à présenter dans ce « TN », l'on fait clairement mention de la place des jeunes écrivains dramatiques et à la difficulté qu'ils vivent au sein du système théâtral : « l'exploitation des pièces sur une longue période influe directement sur le statut de l'auteur et plus particulièrement sur le jeune auteur (dont la pièce est, aujourd'hui, jouée une vingtaine de fois et abandonnée pour longtemps). » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, premier des trois documents y présents).

[45] « Il est marqué par les dettes qu'il doit toujours rembourser (elles ne seront effacées qu'à son arrivée à Nanterre). Cette situation de « roi sans royaume » émeut la presse […]. Claude Sarraute pointe le risque de l'expatriation, c'est-à-dire la perte pour la France d'un talent reconnu, puisque Chéreau est désormais demandé par le Canada, l'Italie, la Suède, l'Allemagne ou les États-Unis. Intervient alors un argument de concurrence interétatique, argument récurrent des logiques de légitimation de l'intervention publique en matière artistique. Renée Saurel, dans un article des Temps modernes d'octobre 1969, dénonce, elle, les « contradictions d'un système » […]. En juin 1969, Chéreau, de passage à Lyon pour assister au dernier spectacle de Planchon, confie : « Ce que j'aime, c'est travailler ; j'aime même beaucoup ; je n'aime que ça. Et je n'en ai plus les moyens ». Un appel à Planchon ? » (Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *Double jeu*, n° 9, 2012, p. 42). Célèbre, et à juste titre souvent commenté pour comprendre l'évolution de la mentalité de Chéreau et les difficultés vécues par l'ancien directeur de Sartrouville, son article « Une mort exemplaire », *Partisans*, nº 47, avril-mai 1969, p. 64-68. *Cf.* à ce propos, Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs. Six animateurs et trois élus municipaux nous parlent*, Paris, éditions du Seuil, 1969.

[46] Vu le départ de Strehler Paolo Grassi se trouve dans l'urgence de trouver des personnalités à même d'assurer au Piccolo et à Milan une programmation du plus haut niveau, tel que Chéreau, *cf.* Livia Cavaglieri, « Uno spettacolo esemplare : *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970) », Mimesis Journal, n° 6, 2017, p. 19-38.

[47] Philippe Poirrier, *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon 1964-1970*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture, coll. « Travaux et documents n° 6 », 1997, p. 296.

[48] Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau*, *op. cit.*, p. 124.

> Robert Gilbert, qui aime jouer gagnant et veut protéger Planchon contre des décisions qu'il juge trop aventureuses, lui déclare son hostilité à la venue de Chéreau. Leur amitié connaît une crise comme celle qu'avait provoquée le passage de la rue des Marronniers[49].

Mais un fois la décision prise, Bataillon se fait le témoin de l'appui sans conditions qu'il offrira à Chéreau tout au long de sa permanence à Villeurbanne[50]. Pour cet auteur, donc, « une fois passée la première de *Toller*, le 24 novembre [1970][51], [Chéreau] se joint à Planchon et à Gilbert pour étudier[52] » le « Théâtre national » *sui generis* qui doit naître à Villeurbanne. Ainsi, ce projet ne serait pas seulement fait *pour* Chéreau mais aussi *avec* Chéreau, tout comme les trois documents que nous venons de citer semblent rédigés pour plaire au ministère.

En effet, la solution élaborée et offerte par Planchon, Gilbert et Chéreau est en adéquation avec la volonté de Duhamel et de Brajot de réformer le secteur de la décentralisation tout en maintenant le statu quo[53]. Bataillon souligne que le non-renouvellement du mandat de Georges Wilson à la tête du TNP est connu depuis 1970[54] et indique également que le label et l'organisme TNP auraient pu être confiés à Jean-Pierre Vincent et à Paul Puaux[55]. Quoiqu'il en soit, il nous semble possible de constater que la nature du projet élaboré à Villeurbanne et la stratégie de Planchon et de Gilbert sont faites pour convaincre l'équipe ministérielle :

> Le ministère insiste particulièrement sur cette mobilité et cette situation géographique propre à faire du TNP un théâtre vraiment national. Par sa troupe de très haut niveau, il devrait être en mesure de rencontrer de nouveaux spectateurs, dans un cercle élargi par rapport au public traditionnel de la décentralisation[56].

D'ailleurs, trois passages importants du projet « TN », dont deux que nous venons de citer, sont repris intégralement par Duhamel dans son discours d'officialisation du transfert du TNP du 29 mars 1972[57]. Si à l'échelle de notre enquête, la marque de l'« utopie » de Planchon dans l'élaboration de ce projet apparaît évidente – l'insistance sur la nécessité de la codirection est en ce sens significative –, l'appui du ministère n'est pas à négliger. Il est ainsi légitime de s'interroger, à notre sens, sur l'apport concret de l'équipe ministérielle à un projet largement soutenu par le cabinet de Duhamel.

---

[49] *Ibidem*.
[50] *Cf.* l'entretien à Chéreau que Bataillon publie en ouverture de sa « chronique » des premières années de vie du nouveau TNP, *ibidem*, p. 39-65.
[51] *Toller, scène d'une révolution allemande*, de Tankred Dorst dans la traduction de Gustav Jung, spectacle de Patrice Chéreau créé le 23 novembre 1970 au Piccolo Teatro de Milan, musiques de Fiorenzo Carpi, scénographie de Richard Peduzzi, costumes de Jacques Schmidt.
[52] Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau*, *op. cit.*, p. 124.
[53] Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, « Une politique contractuelle pour les théâtres », in Geneviève Gentil et Augustin Girard (dir.), *Les Affaires culturelles aux temps de Jacques Duhamel*, Paris, La documentation française, coll. « Comité d'histoire du ministère de la Culture », 1995, p. 366.
[54] *Ibidem*, p. 123.
[55] *Ibidem*, p. 124.
[56] *Ibidem*.
[57] Discours reproduit in Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau*, Volume III, *op. cit.*, p. 126-127.

Dans une autre perspective, un point nodal au sujet de la naissance et de la vie du TNP-Villeurbanne est représenté par le statut juridique concret de Patrice Chéreau au sein de cette nouvelle entreprise. Marion Denizot aborde frontalement cette problématique : Chéreau, en effet, en raison des dettes qui le poursuivent depuis la fin de l'expérience de Sartrouville, est exclu du contrat liant l'État et la Société anonyme Théâtre de la Cité[58]. Michel Bataillon s'exprime au sujet de cette anomalie en ces termes :

> Les négociations avec le ministère de la Culture vont durer presque aussi longtemps que le chantier. Patrice y est en principe pleinement associé, mais en pratique fort peu, partagé entre l'Italie […] et la France. Le ministre Jacques Duhamel et son équipe […] aimeraient voir Planchon quitter la province et prendre la direction du palais de Chaillot. La double direction les inquiètes, ils craignent le conflit entre les hommes et la confrontation des esthétiques, ce que précisément Planchon recherche. Ils ne sont pas favorables à la présence de Chéreau dont ils craignent les audaces esthétiques et les excès financiers. L'acharnement de Planchon et la diplomatie experte, « florentine », de Robert Gilbert conduisent à un accord[59].

La prise en compte du témoignage de Chéreau lui-même est, en outre, décisive pour comprendre sa présence et son rôle au TNP-Villeurbanne. Au sujet du départ de Chéreau pour aller codiriger le théâtre des Amandiers à Nanterre avec Catherine Tasca, en 1982, à savoir une dizaine d'années plus tard, Denizot écrit :

> Pour Patrice Chéreau, Villeurbanne apparaît comme une étape transitoire entre Sartrouville et Nanterre. « Toute cette expérience m'aura servi à dire : Ça se passera autrement ailleurs[60] », reconnaît-il. En effet, s'il admet s'être beaucoup investi avant l'inauguration de la nouvelle salle et pendant les premières années, entre 1977 et 1981, Patrice Chéreau est totalement absent de Villeurbanne. Essoufflement du duo ? Malaise de Chéreau qui ne se sent pas vraiment chez lui, demeurant un « invité de luxe » ? Difficultés pour Planchon d'accepter la liberté que Chéreau s'accorde alors qu'il lui en a offert les conditions ? Toujours est-il que, pour Chéreau, ce sentiment d'inachèvement et d'irresponsabilité le conduit à proposer sa candidature à Jean-Philippe Lucas pour la direction de la maison de la culture de Nanterre, en difficulté[61].

Il convient de mentionner également la fin du témoignage de Chéreau livré à Bataillon :

> Mais c'est vrai aussi que, du temps de Villeurbanne, j'avais trop envie de faire mes spectacles. Je n'étais sûrement pas prêt à prendre des responsabilités. Il est bien possible que çà m'ait arrangé qu'on ne me les ait pas données. Du coup, çà a rétréci l'expérience. Au bout de quatre ans, j'ai eu envie d'aller voir ailleurs. J'aurais été plus impliqué dans la maison, je serais peut-être resté plus longtemps[62].

Chéreau est donc le premier à définir la nature de l'« irresponsabilité » dont il a joui à Villeurbanne, qu'il se serait lui-même « offerte » tout en œuvrant, avec Gilbert et Planchon, pour que « les créateurs prennent le pouvoir » outre que pour reprendre à créer en France.

---

[58] Marion Denizot, « Patrice Chéreau, directeur du théâtre Nanterre-Amandier. Un homme de conviction au cœur des mutations du service public pour la Culture », in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (dir.), *Patrice Chéreau en son temps, op. cit.*, p. 166-176.
[59] Michel Bataillon, « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in *ibidem*, p. 129.
[60] Entretien de Patrice Chéreau à Michel Bataillon, *Un Défi en province. Chéreau, op. cit.*, p. 51.
[61] Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op. cit.*, p. 49.
[62] Entretien de Patrice Chéreau à Michel Bataillon, *Un Défi en province. Chéreau, op. cit.*, p. 51.

Dans tous les cas, en constatant que l'État accepte que ce nouveau TNP soit géré par un contrat signé avec la seule société anonyme Compagnie Théâtre de la Cité, renouvelé tous les trois ans[63], la naissance de cette institution se configure comme une victoire de Planchon et de ses idées. Les artistes-intellectuels semblent en effet acquérir un outil par lequel exercer leur art, certes au service du plus grand nombre et pour l'émancipation culturelle de la collectivité, mais avec le moins de limitations possibles. On peut ainsi imaginer que la série d'attaques qu'il reçoit pour la naissance et la gestion de ce nouvel organisme doit, encore une fois, surprendre, sans doute contrarier cet acteur historique[64].

Une naissance contestée

Les accusations au sujet de l'usage que Planchon fera de cet outil semblent marquer la réception de son travail au TNP-Villeurbanne, c'est pourquoi il faut synthétiser tout de suite la nature de cette polémique. Nous ferons donc référence aux positions de Renée Saurel et de Gilles Sandier, en revenant brièvement sur les remarques de Copfermann. Outre aux réponses de Planchon et de Gilbert à ces attaques, nous citerons également une lettre que Jean-Pierre Vincent adresse à Sandier pour évoquer l'évolution du contexte politique au début des années 1980.

Saurel, dans un important reportage consacré aux nouveaux metteurs en scène du début des années 1970, pour parler de *La Langue au Chat*, lance tout de suite une allusion très claire :

[63] Sur ce point encore, Bataillon souligne : « Pour l'équipe ministérielle, la définition d'une politique contractuelle avec les artistes animateurs des CDN est un chantier prioritaire. […] Le mérite de l'équipe Rigaud, Clermont-Tonnerre, Brajot est évidemment d'avoir su convaincre le ministre de permettre aux artistes de penser leur action sur une durée de trois années et d'atténuer ainsi d'une part les conséquences de la régie immuable de l'annualité budgétaire liée au vote de la loi de finances par le parlement et d'autre part les contradictions entre l'année civile et la réalité de la saison théâtrale. » (*Un Défi en province. Chéreau, op. cit.*, p. 131). Dans un article qui dessine l'évolution des membres de l'administration culturelle entre 1959 et 1981, Marie-Ange Rauch écrit : « Le décret du 2 octobre 1972, stipule que l'Etat peut conclure avec chaque entrepreneur de spectacle chargé d'une mission de décentralisation dramatique, un contrat pluriannuel pour la mise en œuvre des activités qu'il exerce à ce titre pour une durée de trois ans, renouvelable d'un commun accord. Il montre que l'équipe de Jacques Duhamel a déjà restauré la crédibilité du ministère des Affaires culturelles puisqu'il amène le ministère des Finances à accepter un contrat qui excède l'exercice financier annuel. » (Marie-Ange Rauch, *Les hussards du ministère de la culture*, disponible en ligne : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/8029/61976/file/article_hussards.pdf, page consulté le 30 janvier 2018.)

[64] Limitons-nous à relater la remarque synthétique que Dort écrit en 1974, mais revoit en 1979, au sujet du fonctionnement de ce « nouveau TNP » : « Enfin, on peut se demander si la transformation du Théâtre de la Cité de Lyon-Villeurbanne en TNP et la mission nouvelle qui lui a été confiée, celle de réaliser à travers la France de grandes tournées de la décentralisation, n'ont pas été aussi dans le sens [de devenir un « supermarché culturel »]. Certes, les moyens dont dispose le TNP et la qualité de metteur en scène — voire d'auteur — de deux de ses trois directeurs (Roger Planchon et Patrice Chéreau) permettent à ce théâtre d'importantes créations, mais l'appareil de gestion requis pour effectuer de telles tournées ne pèse-t-il pas, à la longue, lourdement sur les moyens de création du TNP ? En l'occurrence, faut-il encore parler de décentralisation ou plutôt de déconcentration — déconcentration effectuée à partir d'une base provinciale, mais avec des moyens et des méthodes proprement « parisiens » ? » (Bernard Dort, « Le théâtre public en France », in *Théâtre en jeu, op. cit.*, p. 51-52).

« Heureux auteur, pour qui les problèmes de production ne se posent pas[65]. » Puis, elle aborde très frontalement la question de la naissance d'un nouveau TNP :

> Quinze ans ont passé depuis que Planchon, quittant la salle des Marronniers où il révéla son grand talent, a fondé, avec Robert Gilbert, le Théâtre de Villeurbanne et il y a quatre ans qu'ont eu lieu les *Rencontres de Villeurbanne*, consécutives à mai 1968. Théâtre essentiellement de création, soutenu contre vent et marées par la municipalité de Villeurbanne, ce théâtre est à peu près le seul qui ait acquis, à juste titre, une renommée hors des frontières de l'hexagone. On sait qu'il deviendra TNP en 1973, sous la direction du triumvirat Planchon-Gilbert-Chéreau. Cette décision a été rendue publique en mars 1972 par le ministère des Affaires culturelles. […] Ce qui importe, c'est que les trois intéressés l'aient gardée secrète durant une année. Priés de n'en rien dire, ils ont laissé la presse et le milieu théâtral se perdre en conjectures […]. Pourquoi ne pas le dire : il est pénible et choquant de voir nos ex-contestataires en si étroite connivence avec le Pouvoir, mettant un zèle inouï à conforter ce qui, dans le système actuel, a le goût du secret, du cheminement sournois, du fait accompli le moins démocratique. Au théâtre pas plus qu'ailleurs la fin ne justifie les moyens et ni le cynisme ni l'opportunisme ne peuvent être mis au service d'une bonne cause[66].

Face à cette rude accusation d'« opportunisme » et de « connivence », Planchon initialement choisit de ne pas répondre à une critique dramatique qui, dans le passé, s'est montrée très proche de cet *auctor*[67]. Mais Saurel insiste, en 1974, avec une lettre ouverte qui réagit à des propos du co-directeur du TNP-Villeurbanne, rapportés par Colette Godard[68], et que Planchon ne peut pas ignorer. Saurel n'accepte pas, en bref, qu'il puisse vraiment croire que des classiques soient mieux adaptés que des écritures dramatiques contemporaines pour parler du monde actuel[69]. Au-delà des réels propos de Planchon, cette attaque s'adresse, en réalité, au co-directeur du TNP en tant que « gros pédégé de la Culture[70] », dont l'attitude serait bien distante de l'*ethos* caractérisant, autrefois, Jean Vilar ou Jean-Marie Serreau[71].

Planchon réagit à la provocation de Saurel mais il revient, surtout, sur la naissance du TNP-Villeurbanne :

> Ainsi le Pouvoir commande et je me tais ; mon âme de larbin trouve dans ces rapports avec le pouvoir l'occasion de s'épanouir. Vous faites allusion à l'attribution du sigle TNP au théâtre dont, avec Patrice Chéreau et Robert Gilbert, j'assume la direction. Oui, des ragots ont couru lors de cette attribution. On a dit que pendant de longs mois, tels des héros d'Eugène Sue, nous

[65] Renée Saurel, « Nous les choreutes », *Les Temps modernes*, n°317, décembre 1972, p. 1085.
[66] *Ibidem*, p. 1087-1088.
[67] En 1964, par exemple, Saurel assiste à la première version de *Tartuffe* au cours de la tournée du Théâtre de la Cité à l'Odéon. En cette occasion, Saurel écrit une lettre directement à ce metteur en scène : « Quelle merveille que ce *Tartuffe*, quelle bouffée d'air ! […] Auclair est admirable, mais ce n'est pas une surprise, et entre Jacques Debary et lui se noue, scéniquement, un rapport si vivant que nous en avions le souffle coupé. On dira ce qu'on voudra, pour un metteur en scène « y a » intérêt à être intelligent (Pour un critique aussi, hélas !). Me prêterez-vous, comme vous l'avez promis, le texte de *La Remise* ? Vous savez bien qu'il sera lu d'un œil très amical. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Correspondance diverse classée par ordre alphabétique – H-Z », Lettre de Renée Saurel à Roger Planchon du 18 mars 1964, 4-COL-112(1520)).
[68] *Cf.* Colette Godard, « Le TNP à Brest. Le *Tartuffe* de Planchon », *Le Monde*, 11 janvier 1974.
[69] Renée Saurel, « *Nicomède* ou *Nucléa* ? Lettre ouverte à Roger Planchon », *Les Temps modernes*, n° 332, mars 1974, p. 1691-1694.
[70] *Ibidem*, p. 1693. Saurel arrive même à lancer une invective shakespearienne, tirée du second acte du *Jules César*, à l'encontre de Planchon : « Cowards die many times before their death ».
[71] On se souviendra que Vilar disparaît le 28 mai 1971 et Serreau le 22 mai 1973.

> tramions des intrigues avec le ministère. Les choses furent moins palpitantes et moins romanesques : très peu de jours avant la conférence de presse, le ministère prenait de nombreux contacts pour de toutes autres solutions. Ces contacts furent nombreux. Une semaine avant le 29 mars 1972, un animateur célèbre nous demanda de présenter nos spectacles au cours de la saison 1972-1973 au TNP Chaillot dont la direction allait lui être confiée. Nous avions de bonnes raisons de croire que l'hypothèse qui avait été envisagée des semaines auparavant à notre égard avait été abandonné. D'ailleurs, dans les quelques contacts que nous eûmes, jamais aucune promesse n'avait été faite. […] Je témoigne que nous en fûmes avisés en même temps que Georges Wilson : la veille du 29 mars 1972. […] Mais voici plus précis : ni Chéreau ni moi n'avons sollicité le palais de Chaillot ou le sigle TNP. Le Palais de Chaillot nous avait été proposé, nous l'avons refusé. Par ailleurs, nous avions avec Robert Gilbert le projet d'un théâtre implanté en province et rayonnant sur plusieurs villes. Pour ce théâtre nous sollicitions une augmentation des subventions du théâtre de Villeurbanne. La première réponse du ministère fut la suivante : « Nous ne voyons aucun moyen de vous aider. » Puis des semaines plus tard : « La seule possibilité d'augmenter votre subvention est de vous attribuer le sigle TNP. Eventuellement, l'accepteriez-vous ? » Pour pouvoir réaliser notre projet, nous répondîmes affirmativement après avoir obtenu la garantie que cette augmentation ne serait pas effectuée aux dépens d'autres compagnies mais viendrait s'ajouter à la masse globale des subventions du ministère et resterait dans cette masse budgétaire pour d'autres, lors d'une éventuelle disparition du nouveau TNP. Cette garantie fut donnée et jusqu'à ce jour est respectée[72].

Au-delà de l'âpreté des tons, cette polémique nous est précieuse à deux égards. En effet, en premier lieu, le récit de Planchon doit sans doute être mis en relation avec un article de Jean-Jacques Lerrant qui, dès le 12 mai 1971, annonce que

> le Théâtre de la Cité deviendra un centre de création avec deux metteurs en scène [Lerrant indique même que Chéreau sera le codirecteur artistique avec Planchon], dont les spectacles seront exploitées beaucoup plus longtemps à Villeurbanne et dans un réseau de tournées continues[73].

Pourtant, si cet article informe sur l'essentiel du projet de « TN » que nous venons de synthétiser, aucune mention n'est faite du label TNP. Alors, s'il est fort possible que la première des trois notes « TN » ait été discutée par Planchon, Chéreau et Gilbert avec le ministère avant mai 1971, les autres textes devraient avoir été élaborés dans une phase successive, lorsque la problématique du transfert du TNP commence à être discutée. Voilà pourquoi, peut-être, c'est seulement dans le deuxième document que l'on fait explicitement référence à un « nouveau TNP[74] ». De ce point de vue, les traces documentaires dont nous disposons ne contredisent pas la reconstruction de Planchon, sans pour autant être davantage exhaustifs quant au déroulement des négociations avec le ministère et, donc, au sujet de la genèse d'un « nouveau TNP ».

---

[72] Roger Planchon, « Réponse à la lettre de Renée Saurel », *Les Lettres modernes*, n° 336, juillet 1974, p. 2483-2485.

[73] Article « À la rentrée à Villeurbanne », *Le Progrès*, le 12 mai 1972, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*¸ Volume II, op. cit., p. 372.

[74] « Le nouvel organisme assurera également un certain nombre de rendez-vous fixes dans la grande région parisienne, non plus sous la forme de « festivals », mais en suscitant un abonnement à 2, 3 ou 4 spectacles suivant les villes, les représentations cette fois étant reparties sur l'ensemble de la saison théâtrale. Cette présence particulière pourra se renouveler chaque année au contraire des villes de province dont le choix et la liste pourra varier d'une année sur l'autre. À chacun de ces centres privilégiés qui constitueront au fil des années son épine dorsale, le nouveau TNP réservera suivant l'opportunité la création d'un spectacle. Ainsi les spectateurs d'Étampes, de Cergy, ou de Fontainebleau auront-ils les mêmes spectacles que ceux de Lausanne, de Paris ou de Bruxelles. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, deuxième des trois documents y présents).

En second lieu, il convient de retenir le point de vue de Saurel, en particulier lorsque cette importante critique, à la suite de la réponse de Planchon, affirme qu'elle « se refuse seulement à distinguer le citoyen de l'artiste et [qu'elle] ne [peut] admirer qu'en estimant[75] ». Cette remarque signale qu'une partie de la critique professionnelle ne sépare pas l'œuvre de Planchon des modes de productions, jugés « privilégiés », du TNP-Villeurbanne. Non pas, certes, que les œuvres scéniques ou dramatiques de Planchon aient été mésestimées à tort et qu'il faudrait les « réévaluer » à tout prix. Toutefois, si notre but est du moins d'esquisser l'évolution de la *praxis* de cet *auctor,* nous ne pouvons pas faire abstraction de ces impitoyables jugements, portés sur la « pléthore scénique » et l'« incertitude idéologique » de la « démarche suicidaire » de Planchon, exprimés par des critiques qui, autrefois, lui étaient proches[76].

Gilles Sandier fait précisément partie de ces critiques et, pour ne faire qu'un exemple, à l'occasion de la reprise parisienne de mai 1976 de l'œuvre *Folies bourgeoises ou La Petite Illustration*, il s'en prend au

> détournement que [Planchon] [ferait] du TNP pour son usage personnel […]. De quel droit, se demande Sandier, a-t-il fait main basse sur un établissement public pour nous imposer ses ouvrages, et nous les imposer avec une profusion de moyens fantastiques (quand tant de jeunes troupes crèvent : Renée Saurel pourrait nous informer là-dessous[77] ?). Il faut que le scandale cesse. Le pouvoir de Planchon est considérable, et il en use de façon terroriste : il use de l'admiration qu'on a eue pour lui pour nous imposer le silence[78].

[75] Notes de Renée Saurel à la lettre de Roger Planchon, *Les Lettres modernes*, n° 336, *op. cit.*, p. 2489.

[76] Si Dort, en 1974, semble reconnaître la qualité du travail aussi de l'auteur Planchon même en se méfiant de l'efficacité de l'instrument productif mis en place à Villeurbanne, en septembre 1977, en revanche, il juge sévèrement l'œuvre de Planchon : « Le poids des institutions n'a cessé de s'accroître mais l'activité de celles-ci devient de moins en moins cohérente. Théâtres nationaux ou centres dramatiques (pour ne pas parler des maisons de la culture qui ne savent littéralement plus à quel saint se vouer) hésitent entre leur ancienne vocation de théâtres populaires, l'efficacité commerciale de la Comédie-Française (qui, en 1978, devait présenter un spectacle, *Meurtre dans la Cathédrale* de T.S. Eliot, au Théâtre national de Chaillot — ce qui fait tout un symbole : la Comédie-Française revenant, avec armes et bagages, sur le territoire de l'ex-TNP !) et un statut de théâtre-laboratoire. Installé dans deux théâtres, au cours de la saison 1976-1977, à Paris, le TNP-Théâtre de la Cité n'a réussi à mobiliser le public que pour ses deux vieux succès : *la Dispute* de Marivaux montée par Chéreau et le *Tartuffe* de Planchon. En revanche, *Loin d'Hagondange,* cette « tranche de vie » de Jean-Paul Wenzel que Chéreau a transformée en tranche de mort, n'a obtenu qu'une approbation d'estime, et les trois spectacles signés Planchon dont deux collages (*A.A.* sur des textes d'Adamov et *Folies bourgeoises* à partir des pièces de boulevard publiées, en 1913, dans *la Petite Illustration)* et une œuvre de son cru, *Gilles de Rais,* ont rebuté critiques et public, par leur démesure, leur pléthore scénique et leur incertitude idéologique. Il y a du suicide dans la démarche actuelle de Planchon. Ses productions sont de plus en plus lourdes et coûteuses : il y entasse, proprement, toutes ses connaissances théâtrales et ses obsessions personnelles, mais les unes et les autres ne font pas trop bon ménage : restent des visions de désastre et d'Apocalypse. Comme si Planchon ne savait plus ni à qui, ni comment parler. » (Bernard Dort, « Le théâtre public en France », in *Théâtre en jeu*, *op. cit.*, p. 59).

[77] Sandier fait ici référence à l'expérience que Saurel a acquise du domaine et des difficultés du « jeune théâtre » – dans les statistiques toujours moins soutenu que les grands centres de production – siégeant jusqu'en mai 1973 au sein d'une commission d'aides *ad hoc* avec Bernard Dort, Robert Abirached et Alfred Simon. Dès que Duhamel doit abandonner son poste de ministre et que les subventions à ce secteur sont revues à la baisse, les quatre membres de cette commission démissionnent, *cf.* Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, « Une politique contractuelle pour les théâtres », *op. cit.*, p. 373.

[78] Gilles Sandier, « Un monumental fiasco. Gilles de Rais », in *Théâtre en crise. Des années 1970 à 1982*, Grenoble, La pensée sauvage, 1982, p. 167.

Certes, des critiques tels Jean-Pierre Leonardini apprécient l'œuvre de Planchon, d'autres personnalités arrivent même à défendre ouvertement Planchon et à attaquer Sandier[79]. Pourtant, il est indéniable que dans le climat économique et politique des années 1970, marquées par l'inflation à la suite des crises pétrolière de 1973 et de 1979, le prestige, les moyens et la liberté de Planchon au TNP ne sont plus unanimement soutenues.

L'arrivée au ministère de Maurice Druon dans le gouvernement Pierre Mesmer le 5 avril 1973[80] enflamme, de surcroît, toute la profession[81]. Encore une fois, mais cette fois bien plus directement, « [e]n affirmant l'équation subvention/sujétion, c'est l'une des bases de la politique culturelle depuis la Libération qui est remise en cause[82] ». Or, dans ce contexte d'opposition à un pouvoir politique globalement « austère » en matière économique, il nous faut constater, avec Dort[83], que les subventions du nouveau TNP demeurent bien celles d'un CDN. Bataillon, de son côté, détaille aussi la situation budgétaire de cette institution en 1974[84], dont la dotation demeurera très loin de celle des Théâtres nationaux.

---

[79] C'est le cas de Robert Bensimon qui, sur les pages de *L'Humanité-Dimanche*, pour défendre Planchon et les autres metteurs en scène des années 1970, affirme : « C'est quand les gens n'ont plus rien à dire que leurs propos deviennent injurieux et vulgaires que l'ineptie se pare de l'emphase et de la calomnie. La critique en général a parfaitement le droit de ne pas voir l'essentiel chez tel ou tel metteur en scène […]. Mais que Monsieur Gilles Sandier signe dans la Quinzaine littéraire des faussetés, des « menteries » à caractère ordurier, voilà qui ne peut pas passer sans être signalé, rectifié et même, plus simplement, pensé comme exemple phénoménal de ce que « la liberté, c'est dire la vérité », comme l'écrit un poète, René Char, « avec des précautions terribles, sur la route où tout se trouve ». » (Robert Bensimon, « Les ficelles des *Folies* », in *L'Humanité-Dimanche*, 25 mai 1977).

[80] Lequel affichera son refus de subventionner les artistes qui toqueront à la porte de son ministère « avec une sébile dans une main et un cocktail molotov dans l'autre » (« M. Maurice Druon refusera de subventionner les entreprises culturelles jugées subversives », *Le Monde*, 4 mai 1973).

[81] « […] la réaction des professionnels du théâtre est immédiate et massive. Une marche est organisée le 13 mai 1973 par les jeunes troupes du théâtre, à la tête duquel se trouve le Théâtre du Soleil. » (Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre 1945-1981*, *op. cit.*, p. 408).

[82] *Ibidem*.

[83] « […] pour 1973, 1975 et 1977, vingt-cinq mille six cents, trente-trois mille six cent dix, et cinquante et un mille quatre cent deux milliers de francs (versés aux dix-neuf centres dramatiques nationaux — mais il faut noter que, quoiqu'il se soit vu « attribuer en 1973, par décision ministérielle, la mission et l'appellation de Théâtre national populaire », le Centre dramatique national, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, est toujours compté, dans ces statistiques, comme « établissement de la décentralisation »). Il convient encore d'ajouter aux chiffres des années soixante-dix les sommes versées par l'État aux maisons de la culture qui hébergent parfois un centre dramatique : elles étaient, pour 1972-1973, de l'ordre de dix millions annuels. […] Même si l'on tient compte de l'élévation du coût de la vie, il y a donc eu un important accroissement des subventions : celles-ci ont été multipliées par sept en moins de quinze ans (le ministère parle de « crédits multipliés par dix de 1960 à 1977 »). La part revenant aux théâtres nationaux a légèrement diminué ; elle était de 75 % du total en 1965, elle n'est plus que de l'ordre de 60 %. Toutefois, cette diminution relative ne réduit pas la différence considérable de traitement entre la décentralisation et les théâtres nationaux, puisque la subvention moyenne revenant aux établissements de la décentralisation est de l'ordre de deux millions et demi de francs contre les quarante-cinq millions de la Comédie-Française et les quatorze millions du Théâtre national de Chaillot. » (Bernard Dort, « Le théâtre public en France », *op. cit.*, p. 44).

[84] « Le budget 1974 doit atteindre 0,606 pour cent du budget de l'État. Il a été préparé par Jacques Duhamel avant qu'il ne quitte ses fonctions, le 4 avril 1973. En trois années, il a fait évoluer de 50 pour cent la dotation de son ministère. Il a fixé la subvention du TNP à 6.000.000 de francs pour 1973 et prévu son évolution rapide. Certes, elle ne représente qu'un tiers de la subvention de l'ancien TNP parisien, mais elle place le nouveau TNP à égalité avec le seul véritable théâtre national de province, le TNS – 5.259.250 francs en 1973 – et le centre dramatique national le mieux doté, Saint-Étienne, ne reçoit que 1.850.000 francs. Dans ces chiffres on peut lire une volonté politique de voir expérimenter des formules

Toutefois, la politique des gouvernements qui se succèdent après la mort de Georges Pompidou, la perte de centralité du ministère des Affaires culturelles[85] et la politique de Michel Guy[86] semblent alimenter la méfiance envers la prétendue « connivence » de Planchon avec le « Pouvoir ». Certes, Goetschel ne manque pas de suggérer que « [l]'arrivée de Michel Guy semble […] moins signer l'arrêt de mort de la décentralisation qu'amorcer un changement de cap et un passage de relais[87] » au regard des pratiques de subvention et des nominations au sein des institutions de la décentralisation théâtrale[88]. L'hostilité envers la politique de ce ministre n'aide pourtant pas Planchon à exercer sereinement son œuvre d'*auctor* avec les moyens dont il dispose.

Dans ce contexte, Robert Gilbert consigne son point de vue au cours de son premier et unique entretien à la revue *Travail théâtral*, dans un dossier dirigé par André Levy-Bonavita – précédé par un article significativement intitulé « Les Affaires de Monsieur Michel Guy[89] ». Sans nul doute, ce dossier « TNP Villeurbanne » mériterait un tout autre approfondissement, nous choisissons alors de renvoyer directement à cet entretien et de nous concentrer sur une seule des précisions apportées par Gilbert[90].

Il présente un bilan extrêmement positif des premières tournées-festivals du TNP-Villeurbanne, imaginées dès la deuxième note d'élaboration du « TN »[91] :

---

nouvelles et préparer l'avenir artistique et culturel des régions dans l'Europe de demain. » (Michel Bataillon, *Un défi en province. 1972-1986… et leurs invités*, Volume V, Paris, Marval, 2005, p. 240).

[85] « [R]éduites au rang de simple secrétariat » (Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre 1945-1981*, *op. cit.*, p. 412).

[86] Nommé secrétaire d'État à la Culture le 8 juin 1974, après avoir été le fondateur du Festival d'Automne dès 1972 (même si les ouvrages au sujet de l'Histoire du Festival d'Automne ne sont pas exhaustives, nous signalons du moins *cf.* Jean-Pierre Léonardini, Marie Collin, Joséphine Markovits, *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Paris, Messidor/Temps actuels 1982 ; Guy Scarpetta, *Le festival d'automne de Michel Guy*, Paris, Éditions du Regard, 1992 ; Antoine de Baecque, *Esprit d'Automne, histoire d'un festival*, Paris, Gallimard, 2016).

[87] Pascale Goetschel, *Renouveau et Décentralisation du théâtre 1945-1981, op. cit.*, p. 413.

[88] Il est pourtant à remarquer que Guy Brajot insiste sur le fait qu'il a bien dû « limiter les dégâts [engendrés par les décisions et les choix de Michel Guy], même si l'on vit apparaître çà et là quelques nouveaux directeurs évidemment impropres à cette tâche » (Guy Brajot, « D'un ministre à l'autre, l'action de l'État », *op. cit.*, p. 26).

[89] *Travail théâtral*, n° 17, octobre-décembre 1974, p. 4-10.

[90] Gilbert, à la suite de Planchon, tient bien à préciser que l'attribution du sigle TNP a été une imposition ministérielle. Néanmoins, il revendique la filiation avec Vilar, du moins dès la participation du Théâtre de la Cité au Festival d'Avignon en 1966 et en 1967, et ajoute : « [N]ous nous sommes aperçus que nos buts différaient peu de ceux de Vilar à ses débuts, de ceux de Vilar des années cinquante : même désir de réaliser un grand théâtre artistique, même désir de rechercher un public plus vaste. Nos objectifs se rejoignaient, n'offraient aucune grave contradiction. Autre élément important : l'attitude même de l'entourage immédiat de Vilar qui, dès le début a insisté pour que nous acceptions le sigle. De tous les labels, c'était le seul que nous pouvions endosser sans nous renier. » (Entretien avec Robert Gilbert par André Levy-Bonavita, *Travail théâtral*, n° 17, *op. cit.*, p. 13.

[91] « Ce nouvel ensemble [de deux équipes artistiques produisant chacune deux spectacles par an] refusera la tournée ordinaire telle qu'elle est pratiquée depuis la Libération par les Centres et les divers organismes parisiens. Il devra organiser au contraire chaque année dans un certain nombre de centres privilégiés une sorte de « festival » pouvant aller de 15 jours à 2 mois où il présenterait au public local de 2 à 4 spectacles. Cette présence longue, nouvelle, servirait de support à un abonnement ou de façon générale à une animation : il s'agirait de villes de province relativement importantes où l'on assurerait la collaboration d'un centre dramatique, d'une Maison de la Culture ou même d'une association locale. On peut dire qu'il existe d'ores et déjà une réelle demande pour une collaboration de ce type et les auteurs de ce projet

> Nous ne nous sommes pas contentés […] de fréquenter les sentiers battus : nos points de chute n'avaient parfois rien de confortable. [Dans tous les centres rejoints par le TNP, le passage de cette institution aurait permis soit de résoudre des problèmes locaux, soit d'attirer plus de public et particulièrement d'éveiller l'intérêt des organisations syndicales aux problèmes de la Culture. Ainsi Gilbert ajoute que] la conquête d'un nouveau public n'est donc pas le but unique de notre expérience. Notre action s'exerce aussi au niveau des relations entre les municipalités et les structures culturelles qui nous reçoivent. [Ainsi, il conclue sur un] bilan positif […] des festivals TNP [qui] accroît notre désir d'œuvrer dans les villes les plus défavorisées […][92].

Passée la phase de « préfiguration » et une fois réalisée la première saison du nouveau TNP, voilà les mérites de cette réalité et de son fonctionnement, Gilbert citant pour preuve les cas de Clermont-Ferrand, de Tours et d'Arles[93].

Pour ce qui concerne la participation du public au nouveau TNP, nous disposons d'un document, probablement rédigé par Madeleine Sarrazin, qui fait état de la quasi-totalité des spectateurs ayant assisté aux spectacles produits ou invités par le TNP au cours de la saison 1974-1975[94]. La troisième saison du TNP-Villeurbanne commence avec la tournée parisienne du *Tartuffe* de Planchon[95] et se termine avec la programmation à Villeurbanne du spectacle du Grand Magic Circus *De Moïse à Mao*[96]. Enfin, la totalité du public ayant assisté aux œuvres *Dreyfus*[97], *Une Saison en enfer*[98], et à *Yvonne princesse de Bourgogne*[99] sont tous indiqués à l'instar des spectateurs des créations *A.A. Théâtres d'Arthur Adamov*, *Folies bourgeoises* et *Lear* d'Edward Bond, mise en scène de Patrice Chéreau.

En bref, ce premier recensement indique que le public touché par le TNP-Villeurbanne au cours de la saison 1974-1975 est du moins supérieur à 121.215 spectateurs[100]. Certes, il n'y a rien de

ont déjà eu maintes occasions de la mettre en pratique. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, deuxième des trois documents y présents).

[92] *Ibidem*, p. 19.

[93] Et dans son reportage, Levy-Bonavita précise que le festival TNP a permis la naissance de la première intersyndicale, CGT-CFDT, sur base culturelle toujours dans la ville d'Arles, *cf.* André Levy-Bonavita, « TNP. Bilan d'activité », *Travail théâtral*, n° 17, *op. cit.*, p. 32.

[94] BnF, ASP, fonds Planchon, « Liste du nombre des spectateurs pour la saison 1974-1975 », 4-COL-112 (906). Il s'agit d'un document incomplet, bien sûr précis et ponctuel pour ce qui est des données présentées mais encore à terminer. Pourtant, la nature même de cet indice, sans doute laissé par hasard parmi les documents concernant la tournée de *Folies bourgeoises*, montrerait que nous pouvons faire confiance aux chiffres ici détaillés.

[95] Du 1er au 27 juillet 1974.

[96] Présenté du 10 au 24 juin 1975.

[97] Pièce de Jean-Claude Grumberg, mise en scène de Jacques Rosner, présentée à Villeurbanne le 20 novembre 1974.

[98] D'après Arthur Rimbaud, lecture de Gérard Guillaumat mise en scène par Bruno Boëglin, spectacle produit par le TNP-Villeurbanne et présenté à Lyon le 26 novembre 1974.

[99] Pièce de Witold Gombrowicz mise en scène par Bruno Boëglin le 22 mai 1975, spectacle produit par le TNP.

[100] La création de *Loin d'Hagondange* de Wenzel, créé par Chéreau à Villeurbanne du 29 avril au 14 mai 1975, est exclu de ce comptage, ainsi que la tournée de *Lear* d'Edward Bond créé par Patrice Chéreau. Les villes touchées par les tournées du TNP sont : Paris, Nice, Saint-Étienne, Zurich, Tours, Caen et Lille. La tournée ayant touché le plus de public en absolu est celle de *Tartuffe*, 19.620 spectateurs au total, suivie par la création du spectacle du chorégraphe Félix Blaska (13.333 spectateurs), puis par *De Moïse à Mao* de Jérôme Savary (11.779 spectateurs). Les onze représentations de la création de *Lear* (Villeurbanne, du 8 au 19 avril 1975) totalisent 12.616 spectateurs, les premières quatre représentations de *Folies bourgeoises* (du 9 au 12 avril 1975 à Saint-Étienne) 3.982 spectateurs.

plus délicat à analyser, et facile à manipuler, que les chiffres, mais nous pouvons malgré tout tenter une considération d'ordre global même à partir de données aussi incomplètes. À la fin de la saison 1963-1964 du TNP à Paris, marquée par le passage de direction de Vilar à Georges Wilson, un document officiel du Sénat indique que « [p]lus de 5 millions de spectateurs ont fréquenté le Théâtre National Populaire depuis que la direction en a été confiée à M. Jean Vilar, il y a douze ans[101] ». Comparant ces chiffres officiels avec ceux élaborés par Sarrazin, le calcul approximatif du public touché par le TNP-Villeurbanne en une seule saison pourrait apparaître comme relativement prometteur. Certes, le TNP de Vilar a pu toucher en ce temps un tel nombre de spectateurs alors que le nouveau TNP, qui totalise *à minima* plus de cent mille spectateurs au cours d'une seule saison, ne peut encore arriver aux chiffres de fréquentation du TNP. Cependant, la force de cette nouvelle institution réside à la fois en la qualité de ses créations, de ses productions et en l'ample rayonnement de ses tournées nationales ou internationales malgré des subventions bien inférieures au TNP dirigé par Vilar.

Or, au-delà de l'intérêt qu'on peut porter à ces calculs d'ordre quantitatif[102], l'effort que ce nouvel organisme doit prodiguer en direction de nouvelles méthodes de prospection du public engendre un changement qui mérite d'être remarqué. L'équipe de relation au public s'enrichit d'autres effectifs, cinq en tout, au-delà de Sarrazin : Béatrice Chaveaux, dont nous avons déjà parlé dans la partie précédente[103], Liliane Martinez, Eliane Turcato, Claude Guétard et Valentin Traversi. De surcroît, dans le reportage de Levy-Bonavita, Chaveaux a l'occasion de détailler l'esprit et la nature du travail de cette équipe[104].

Toutefois, nous ne pouvons ni suivre ni vérifier le travail concret effectué par cette institution au cours des années et, par ailleurs, ce travail n'estompe pas les jugements portés sur le travail artistique de Planchon. La position de Copfermann est, en ce sens, significative, car ce témoin de

[101] « Avis présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles (1), sur le projet de loi de finances pour 1964 - Annexe au procès-verbal de la séance du 13 novembre 1963 », Rapport n° 24 présenté par le Sénateur Georges Lamousse [disponible en ligne : https://www.senat.fr/rap/1963-1964/i1963_1964_0024_02.pdf, consulté le 13 juin 2022], p. 18.

[102] Au moment de l'écriture de sa thèse d'État, Jack Lang a souligné : « Cette « obsession » du public et du nombre de spectateurs, critère essentiel aux yeux des organes publics, peut, là encore, miner la force du créateur, et là encore la démocratie fait fausse route, lorsqu'elle prétend faire du créateur un producteur effréné de spectacles, dont leur qualité importe moins que leur diffusion massive. Le résultat de cette situation est l'autocensure pratiquée par le créateur. » (Jack Lang, *L'État et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968, p. 334)

[103] *Cf.* III.1 La création d'un nouveau CDN : *praxis* et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Le travail de Madeleine Sarrazin*.

[104] Elle s'exprime, en particulier, sur la volonté du TNP-Villeurbanne d'aller à la rencontre des publics dans le but aussi de les politiser, ainsi les débats débuteraient sur des questions concernant la nature politique du théâtre. Dans tous les cas, ce qui ressort de son témoignage, c'est la volonté de sectorialiser le public pour créer des liens solides avec chaque responsable des publics, avec qui l'on tisse des liens privilégiés suivant au fond le même système déjà expérimenté au Théâtre de la Cité (*cf.* le témoignage de Béatrice Chaveaux in André Levy-Bonavita, « TNP. Bilan d'activité », *Travail théâtral*, n° 17, *op. cit.*, p. 30-31).

la vie des *théâtres* de Planchon semble, d'une part, défendre le travail de diffusion effectué par *ce* TNP :

> La consécration financière du TNP de Villeurbanne n'est réelle qu'au regard de l'aide globale accordée aux théâtres : elle est très relative si on la mesure à l'ampleur des activités villeurbannaises. Cette consécration n'a en rien modifié les pratiques anciennes : le TNP continue d'être l'un des rares théâtres français à maintenir le travail en direction du public qui fait, par exemple, qu'à l'heure où ces lignes sont écrites (novembre 1975), toutes les salles sont louées jusqu'à la fin de la saison 1976, les collectivités lyonnaises continuant à suivre attentivement la vie de leur théâtre[105].

Mais, d'autre part, il montre qu'il n'a plus de véritable estime pour le travail de création accompli par Planchon, ainsi son jugement négatif se tourne aussi vers des œuvres qu'il a pourtant admiré et défendu :

> *Paolo Paoli*¸ *Les Trois Mousquetaires*, ou *Henri IV* ne disent strictement rien de la guerre d'Algérie, du gaullisme, du Vietnam, de la Tchécoslovaquie, ce que l'auteur de ces lignes regrette. Il n'y a pas eu de révision déchirante sur le répertoire[106].

Bien sûr, nous savons que la position de ce critique est trop liée à son expérience subjective pour ne pas la considérer avec une certaine distance. De plus, d'un point de vue théorique et bien au-delà de la qualité des spectacles de Planchon, affirmer que *Henri IV* ou *Paolo Paoli* ne permettent pas de penser en perspective aux tragédies du monde contemporain serait comme affirmer que *Mère Courage* de Brecht n'a aucun rapport avec la Deuxième guerre mondiale. C'est que Copferamnn lui aussi, désormais loin de Villeurbanne, ne comprend plus la démarche de Planchon et, probablement, il est influencé par des critiques à la forte personnalité tels que Dort, Saurel ou Sandier.

Cela dit, il est indéniable que ces polémiques mettent à l'épreuve l'*auctoritas* de Planchon, laquelle repose aussi sur une appréciation suffisamment solide d'une partie importante de l'*intelligentsia* théâtrale de son temps. Le point de vue de Sandier, par exemple, se fonde sur une vision très précise de l'évolution du contexte théâtral des années 1970, cet intellectuel ne pouvant pas tolérer les dérives esthétiques impulsées par de nouvelles recherches scéniques ou par la primauté accordée aux formes aux dépens des contenus[107]. Pour avoir un exemple de sa pensée, nous pouvons faire référence à l'un de ses derniers articles, paru le 26 mai 1981 dans le quotidien

[105] Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977, p. 351-352.
[106] *Ibidem*, p. 355.
[107] Bien sûr que sa position est plus complexe et articulée, comme le déroulement de son entretien de la fin des années 1970 avec Ariane Mnouchkine permet de le comprendre, *cf.* « Un entretien avec Ariane Mnouchkine et Gilles Sandier », document non daté [disponible en ligne : https://images.cnrs.fr/video/1477, consulté le 5 juillet 2022]. Or, ce document en ligne indique 1983 comme année de production de cet interview, alors que Gilles Sandier meurt prématurément le 29 janvier 1982 et dans l'entretien, Sandier et Mnouchkine discutent du spectacle *Méphisto*, d'après Klaus Mann, créé par le Théâtre du Soleil en 1979.

Le Matin[108], dans lequel il s'en prend à tous les représentants d'une « dramaturgie du septennat » et aux :

> [c]hambellans « de la république mondaine », les responsables ministériels du théâtre [qui auraient] cyniquement encouragé le développement d'une dramaturgie chic, monstrueusement coupée de toute préoccupation civique. Formalisme enragé, esthétisme tous azimuts, dénonciation systématique de Brecht, dévoiement de l'art théâtral par la contamination de l'opéra (Chéreau fait ici même son examen de conscience), paranoïa décorativiste, suspicion jetée sur la raison […]. Pour mieux aliéner les consciences et les dépolitiser, on a ramené le théâtre à un art du pur simulacre, où le narcissisme de metteurs en scène mégalomanes le disputait à l'illusionnisme dans des productions milliardaires […][109].

Sandier, ami très proche de Jack Lang depuis les années du Festival de Nancy, est le premier soutien du premier gouvernement de gauche de la France d'après-guerre, qui verra le jour sous la présidence de François Mitterrand[110]. En cette conjoncture, si son enthousiasme est au plus haut, la reprise de ses attaques contre les « metteurs en scène mégalomanes », maintenant lancées dans une position de force, n'est plus tolérée par le directeur du TNS Jean-Pierre Vincent[111] qui, le 29 mai 1981, lui écrit :

> Je me sens effectivement visé par vos accusations, puisqu'elles ne font que corroborer celles qui ont émaillé vos critiques sur Lavaudant, Chéreau ou moi. « Des fiefs taillés sous le règne giscardien[112] » ? C'est à pleurer de rage pour quelqu'un qui comme moi a tenu tête depuis 6 ans pour maintenir debout un théâtre contre l'abandon, la mauvaise foi et la folie culturelle libérale. Il y a des metteurs en scène mégalomanes. Ce ne sont pas toujours ceux qu'on cite comme tels. Ils le sont souvent moins que ce qu'on se complaint à le dire. […] Que veut donc dire ce « mégalomane » ? Que seul ce qui est petit est joli ? Que seul ce qui est fait à partir de peu est actif et populaire ? Que de régressions politiques et historiques se cachent sous ce piège intellectuel et démagogique ! […] Je ne suis pas de ceux qui volent au secours de la victoire et qu'on voit apparaître aux premières loges. J'ai lutté pour une conception de la vie intellectuelle. Je continuerai avec la même obstination qu'un certain homme à qui tou[s] disaient que ses idées ne triompheraient jamais et qui maintenant fait notre fierté. […] Même si le 10 mai, les intellectuels se sont d'un coup retrouvés dans une situation publique nouvelle, ouverte et pleine d'espoir, ils doivent dans leur nouvelle immersion sociale garder leur identité ! C'est ce que je pense. À vous, dans l'espoir qu'un jour la réflexion dont je vous sais capable vous fasse revenir sur des points de vue aussi injustes, aussi blessants, aussi diviseurs[113].

Nous ne savons pas à quel homme « qui maintenant fait notre fierté » Vincent se réfère mais il est clair que cette lettre est transférée au secrétariat du TNP parce qu'elle concerne directement

[108] L'article en question est sans doute « La fin des féodaux », *Le Matin*, 26 mai 1981, qui par erreur est indiqué en juin 1981 dans Gilles Sandier, « Un monumental fiasco. *Gilles de Rais* », in *Théâtre en crise. Des années 1970 à 1982*, Grenoble, La pensée sauvage, 1982, p. 462-463.
[109] *Ibidem*.
[110] Le 10 mai 1981, le quotidien *Libération* affiche le titre « Le jour le plus rose ». Pour avoir un efficace panorama de l'engagement de ce critique, *cf.* Jean-Pierre Han, « Regard sur le théâtre actuel », *Europe*, n° 648, avril 1983, p. 192-193.
[111] Nommé à cette fonction en juin 1974 par Michel Guy, au cours d'un remaniement à la direction de plusieurs CDN ou Théâtres nationaux qui porte, par exemple, à l'éviction de Jack Lang de la direction du Théâtre national de Chaillot, substitué par André-Louis Périnetti.
[112] Vincent cite plusieurs passages de l'article de Sandier.
[113] BnF, ASP, fonds Planchon, « Copie d'une lettre de Jean-Pierre Vincent à Gilles Sandier, 29 mai 1981 », 4-COL-112 (1549).

Planchon, Chéreau et Gilbert[114]. Même si nous ne pouvons que survoler les longues années de vie du TNP-Villeurbanne[115], nous devons du moins constater que l'évolution politique française est en égale mesure exaltante et inquiétante pour Planchon. Pour un témoin de la vie du TNP tel que Bataillon, « [l]e départ de Chéreau [est] provoqué en partie par la diminution excessive des moyens de productions[116] » que les nouvelles dispositions ministérielles entraînent au début des années 1980.

Les éléments, certes fort disparates, que nous venons de citer devraient, néanmoins, restituer quelque peu le climat ambigu qui marque l'arrivée au pouvoir de Lang. À partir de cette perspective, la lettre de Vincent ouvre une fenêtre sur les conflits de ces années et explique le ton de l'éditorial que Planchon signe le 24 septembre 1981 à l'occasion de la parution d'un numéro spécial « Supplément TNP » du *Monde*. La première cible de Planchon est le projet de loi sur la décentralisation, administrative et culturelle, portée par le premier ministre Pierre Mauroy et le ministre de l'Intérieur et de la Décentralisation Gaston Defferre. Planchon, avant d'affirmer que leur loi est « rédigée n'importe comment et [quelle est] dangereuse en ce qui concerne le problème [de la création][117] », il se félicite de la volonté du gouvernement de vouloir atteindre l'objectif de consacrer l'un pour cent du budget de l'État au domaine culturel. Néanmoins, un passage de cet article permet de synthétiser le fond de sa pensée :

> Pas de faux pas et pas de démagogie facile, s'il vous plaît. Ainsi, donner une boîte de peinture à chaque Français, comme cela a été demandé par quelques proches du pouvoir actuel, ce n'est pas exactement ce qu'attendent les peintres français et ceux qui ont avec eux la responsabilité de la formation picturale du plus grand nombre[118].

Planchon vient aussi de dresser une critique rapide du mot « Culture », pour lui uniquement utile, un temps, pour mettre au centre du débat public l'urgence du soutien public aux artistes, qu'il ne dissocie pas de la formation artistique du « plus grand nombre ». Dans cette perspective, l'histoire du Théâtre de la Cité et du TNP-Villeurbanne serait, affirme Planchon, représentative du

[114] Cette remarque de Bataillon écrite relatant le contexte de la saison 1976-1977 du TNP est éloquente quant à la pression que l'action de Sandier a mis sur les équipes de création villeurbannaises : « Dans quatre ans [Bataillon vient d'évoquer l'émission *Le masque et la plume* du 15 mai 1977 et aux propos tenus par Sandier en cette occasion], toujours inquisiteur, il demandera des têtes à son ami Jack Lang, nommé ministre. Pour Planchon et Gilbert, les audiences ministérielles deviennent soudain problématiques. » (Michel Bataillon, *Un défi en province. 1972-1986… et leurs invités*, Volume V, *op. cit.*, p. 238).

[115] En l'occurrence renvoyant au récit détaillé que de ces années fait Bataillon, surtout en ce qui concerne parisienne du TNP de 1976-1977, *cf. ibidem*, p. 201-248.

[116] *Ibidem*, p. 243. Bien sûr, Bataillon connaît fort bien et décrit l'intérêt que la proposition faite par le ministre Jean-Philippe Lecat à Chéreau de lui confier le Théâtre des Amandiers éveille en ce metteur en scène et qui se concrétisera sous Jack Lang avec la codirection de cette institution avec Catherine Tasca, *cf. Un défi en province. Chéreau*, Volume III, *op. cit.*, p. 267-268.

[117] Roger Planchon, « Supplément TNP », *Le Monde*, 24 septembre 1981, cité in Michel Bataillon, *Un défi en province. 1972-1986… et leurs invités*, *op. cit.*, p. 247.

[118] *Ibidem*, p. 246.

combat de la décentralisation théâtrale et si Planchon se permet de juger ainsi des ministres d'État, il le fait uniquement en qualité de l'un des « militants de base de la chose artistique, ou, si l'on préfère, l'un des soutiers qui, dans le noir, alimentent une des chaudières de ce foutu navire[119] ».

Avant le début des relations avec le nouveau ministère et ses représentants, en particulier avec Robert Abirached, Planchon ne conteste pas l'espoir légitime que la nomination de Lang éveille dans une large partie du secteur théâtral. Mais Bataillon est le premier à remarquer que cet éditorial n'est pas fait « pour attirer [à Planchon] la bienveillance des cercles théâtraux et politiques qui viennent d'arriver au pouvoir[120] ». Quelle stratégie et quelle dialectique établir avec ce nouveau pouvoir, donc ? Nous n'avons pas d'éléments concrets pour répondre à cette question. Ce qui semble dans tous les cas ressortir de l'examen de ces quelques traces, c'est que Planchon se bat pour faire de l'institution de province qu'il dirige un pôle de création et de production d'envergure internationale. Or, si Bataillon pointe la baisse progressive de la dotation du TNP, il faut reconnaître que la constante mise en doute de l'*auctoritas* de Planchon peut avoir pesé dans ces choix. D'ailleurs, ces années semblent vécues par ce directeur sous le signe de la gestion d'un « pouvoir » qu'il a bien cherché mais aux lourdes implications. Dans le même temps, c'est au sein d'un théâtre qu'il a fondé, qu'il a fait évoluer, qu'il mène son combat pour changer le (T)héâtre et faire évoluer sa *praxis*, oubliant, peut-être, que le lieu qu'il dirige et défend demeure une entreprise publique concédée à cet *auctor* par le Pouvoir.

À Villeurbanne, avec le « plus méchant des jeunes loups »

Avant de nous concentrer sur certains aspects de l'évolution de la *praxis* de Roger Planchon, il faut au préalable tenter d'interroger sa relation artistique avec Chéreau telle qu'elle peut être enquêtée via les traces du travail et de la réflexion de ce dernier, grâce notamment à la récente publication de son *Journal de travail*, réalisée par Julien Centrès[121]. Il s'agit, surtout, d'interroger la spécificité de la double direction artistique qui naît à Villeurbanne dès 1972, tout d'abord au regard des parcours des deux co-directeurs artistiques du TNP-Villeurbanne.

[119] *Ibidem*, p. 247.
[120] *Ibidem*, p. 245.
[121] *Cf.*, en particulier, Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 1, *Années de jeunesse (1963-1968)*, texte présenté, établi et annoté par Julien Centrès, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2018. Nous développons ici un travail que nous avons esquissé dans un article intitulé « Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un « nouvel usage » des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe* », à paraître dans une prochaine livraison de la *Revue d'Histoire du théâtre*.

Chéreau, par exemple, en réfléchissant sur le décor de *Fuenteovejuna*[122] et après avoir songé à un globe « pour indiquer l'emprise cosmique de Ferdinand[123] », imagine « une carte de l'Espagne[124] ». Cette réflexion est suivie par une mise en garde : « mais attention aux réminiscences d'Allio ![125] ». Or, en lui-même, cet indice ne suffit pas à prouver le rapport étroit entre ces deux pratiques scéniques. Tout au plus, cette référence suggère l'importance relative, pour Chéreau, de la version d'*Henry IV* du Théâtre de la Cité[126]. À partir de cette note, Julien Centrès souligne néanmoins l'importance de Planchon pour Chéreau. Il cite, en particulier, le passage d'une interview de Chéreau de 1969 :

> La personne dont j'ai le plus appris est sans doute Planchon. Je n'ai jamais eu de maîtres dans la mesure où je ne suis jamais allé voir quelqu'un pour lui demander « apprenez-moi le théâtre », mais implicitement, c'était ce que je faisais. Quand Planchon arrivait à Paris, je me mettais dans un coin de la salle et je regardais ses répétitions, comme on va l'école. Le rapport entre le professeur et l'élève n'était cependant pas celui qu'on trouve dans une école. Il était très fort à mes yeux parce qu'il faisait des choses. Il n'enseignait rien, il ne disait rien. Je le regardais. Je voyais comment les choses se faisaient[127].

Après la lecture de ce témoignage, il est tentant de chercher dans le *Journal de Travail* de Chéreau comment « les choses qui se faisaient » au Théâtre de la Cité étaient transformées par la compagnie du lycée Louis-le-Grand ou par celle de Sartrouville.

Les notes que Chéreau prend en préparation de la mise en scène de *Dom Juan*[128] semblent permettre d'ouvrir des pistes, que nous ne ferons qu'indiquer, pour dégager un possible « langage commun[129] » entre ces metteurs en scène. Bataillon, au sujet de cette pièce, affirme que « [c]'est à la lumière de l'histoire des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles que [Chéreau] lit *Dom Juan* et [que] son spectacle rompt avec l'interprétation de Jouvet et de Vilar, et même celle plus récente de Bourseiller[130]. » Les critiques de l'époque témoignent de la volonté du metteur en scène de parler de la situation de l'intellectuel moderne, pris au piège de ses contradictions de classe, à travers ce personnage de Molière[131] – et nous connaissons la conception de Planchon de Dom Juan en

[122] Pièce de Félix Lope de Vega, mise en scène par Patrice Chéreau au lycée Louis-le-Grand le 16 mars 1965.
[123] Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 1, *op. cit.*, p. 75.
[124] *Ibidem.*
[125] *Ibidem.*
[126] La référence est clairement à la carte d'Angleterre que dans la création d'*Henri IV* de Planchon couvrait entièrement les murs entourant l'espace de jeu, *cf. supra* II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une praxis en gestation – Henri IV, *une guerre civile à raconter et un répertoire à profaner*.
[127] Patrice Chéreau, *Journal de travail*, tome 1, *op. cit.*, p. 76, note de Julien Centrès, source : *Images et visages du théâtre d'aujourd'hui*, France Culture, émission du 18 septembre 1969, Ina.
[128] Première le 26 janvier 1969 à Lyon au Théâtre du Huitième.
[129] Marion Denizot, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *op. cit.*, p. 43.
[130] Michel Bataillon, *Un défi en Province. Chéreau, op. cit.*, p. 101.
[131] « Patrice Chéreau met en scène *Dom Juan* pour raconter une traversée du désert, celle de l'intellectuel qui tente en vain de s'échapper à ses privilèges de classe, à la machine du pouvoir […] », Colette Godard, *Le Théâtre depuis 1968*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980, p. 18.

opposition avec celle de Brecht[132]. Dans son journal, Chéreau affirme clairement, à la suite de la lecture de l'œuvre que Paul Bénichou a consacrée au Grand Siècle[133], qu'il est possible

> de poser le problème de Don Juan aujourd'hui : une conscience révolutionnaire dont la morale bouleverse le monde, presse la décadence et propose aux hommes l'image du privilège aristocratique : la liberté dans le désir, il n'est intéressant que dans la mesure où il met le monde en crise[134].

Dans une note immédiatement subséquente, Chéreau propose sa solution à cette même crise : « Planchon sur la disparition des valeurs n'a rien à proposer. Moi je passerai ma vie à proposer le libertinage[135]. » Le privilège aristocratique partagé avec l'humanité comme dépassement d'une « disparition des valeurs » que l'ainé Planchon n'arriverait pas à résoudre. Un autre passage, enfin, nous dit quelle est la « première fonction historique » de Dom Juan :

> celle de faire apparaître les contradictions (Planchon), c'est-à-dire dans une époque troublée (onze ans après la Fronde) de radicaliser par son attitude personnelle ce rapport de force entre les différents groupes de pression (noblesse de sang – noblesse de cour – groupes religieux, paysans – lumpenprolétariat)[136].

Centrès souligne, en outre, qu'en 1964 Chéreau assiste et prend note du débat entre Bernard Dort, Lucien Goldmann et Roger Planchon lors de la tournée du *Tartuffe* à l'Odéon en 1964[137]. Or, sans détailler les références conjointes, chez Chéreau et Planchon, aux philosophes qui ont nourri leurs œuvres scéniques, il est intéressant de voir que la réflexion de Chéreau sur ce classique, et sur les « classiques » en général, suit celle de Planchon. D'ailleurs, tout comme Planchon, Chéreau montre l'historicité propre aux œuvres du passé sur la « toile de fond de notre époque[138] ».

Pour ce qui concerne le difficile et délicat rapport entre le style d'un metteur en scène-directeur et les exigences d'un répertoire fait pour entrer en dialogue avec un public, un témoignage de Chéreau, publié en 1969 mais sans doute rendu à Madral avant cette date, doit être cité *in extenso* :

> On parle de l'« aventure Chéreau » [à Sartrouville]… Cela me paraît définir assez bien mon expérience, et je ne vois pas en quoi ce peut être une tare… Ce que je reproche à d'autres expériences, c'est peut-être précisément de ne pas être des « aventures » personnelles. À entendre parler certains de mes confrères, on a l'impression qu'il n'y a pas de problèmes entre eux, leur répertoire, leur création et leur public. Pour moi, il y a d'énormes problèmes : je sais très bien que je ne fais pas d'emblée un théâtre adéquat à mon public. Mais c'est précisément ce qui m'intéresse. Je ne cherche pas à me masquer les contradictions qui peuvent exister entre mes intérêts personnels – c'est-à-dire ce que je veux raconter, ce qui m'importe dans une pièce,

[132] *Cf. supra* II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style – George Dandin.
[133] *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1967.
[134] Patrice Chéreau, *Journal de travail, op. cit.*, p. 221.
[135] Patrice Chéreau, *Journal de travail, op. cit*., p. 224.
[136] *Ibidem.*
[137] *Ibidem*, note 1.
[138] Bertolt Brecht, « L'Achat du cuivre. 1939 - 1941 », in *Ecrits sur le théâtre*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, p. 619 (*cf.* Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile : de l'historicisme dans les mises en scène », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales,* n° 39, 2006, p. 78).

> compte tenu de la culture dont je dispose – et les aspirations propres du public. Je cherche au contraire à ne rien abdiquer de mes objectifs personnels. À cet égard, la démarche de Planchon, lorsqu'il présentait par exemple il y a quelques années l'*Édouard II* de Marlowe, me paraît toujours valable : il y racontait certaines choses, prenait personnellement parti dans l'histoire et dans la morale, et cela n'allait pas sans un décalage important entre son public et l'œuvre qu'il présentait. Mais ce décalage établi, il ne lui restait plus qu'à se mettre au travail pour essayer de le combler, de progresser avec son public, de mieux voir les rapports qui pouvaient exister entre eux. J'essaye de procéder de la même façon […][139].

De surcroît, Chéreau souligne l'importance, pour lui et pour le Théâtre de Sartrouville, des abonnements exactement tels qu'ils sont pratiqués à Villeurbanne : « Pour cela, j'ai pris comme modèle l'expérience de Planchon à Villeurbanne, en me refusant à créer une association « Amis du théâtre » qui aurait revendiqué une politique culturelle en dehors des collectivités déjà organisées[140]. »

Enfin, au sujet de la création de Chéreau des *Soldats*[141], pièce de Jakob M.-R. Lenz, Bataillon écrit : « Chéreau a eu son premier triomphe avec *Les Soldats*, que Planchon avait répété jusqu'à être prêt à jouer sans trouver où jouer[142]. » Que nous dirait une analysée croisée des traces de la création de la troupe de Chéreau[143] avec celles du projet de spectacle du Théâtre de la Comédie[144] ? Ce seraient en effet les continuités et les différences entre deux *praxis*, ainsi que l'influence réciproque et la distance entre deux créateurs qu'il faudrait interroger. D'un autre point de vue, d'ailleurs, le choix de Planchon d'interpréter le duc de Guise dans le déjà mentionné *Massacre à Paris* de Marlowe peut être lu comme la plus haute attestation d'estime de l'ainée envers son cadet.

Or, outre la proximité entre Chéreau et Planchon, une remarque de Michel Vinaver, datant de 1990, nous est précieuse pour comprendre l'importance de l'exemple de Planchon pour les metteurs en scène qui s'affirment au cours des années 1970 et 1980 :

> Mais surtout son exemple a servi aux metteurs en scène qui se sont révélés dix à quinze ans après lui, et qui, aujourd'hui encore, avec lui, dominent la scène française et détiennent les postes de pouvoir. Parmi ceux-ci, Patrice Chéreau, qui s'est fait connaître en 1966 avec *L'affaire de la rue de Lourcine* de Labiche et dont l'ascendant a pris le relais de celui de Planchon au cours des quinze dernières années ; Antoine Vitez, dont les débuts datent de la même année 1966 avec *Électre* de Sophocle, et qui est à la tête actuellement de la Comédie Française ; Jean-Pierre Vincent, qui s'est fait connaître en 1968 avec *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht et qui, après avoir dirigé le Théâtre National de Strasbourg puis la Comédie-Française, vient de

[139] Propos de Patrice Chéreau, recueillis par Philippe Madral in *Le Théâtre hors les murs*, *op. cit.*, p. 146-147.
[140] *Ibidem*, p. 157.
[141] Œuvre scénique créée le 4 juin 1967 au Théâtre national de Chaillot. Avec ce spectacle, la jeune compagnie dirigée par Chéreau et par Vincent remporte le premier prix au Concours des jeunes compagnies.
[142] Michel Bataillon, « Il s'agit de beauté toute crue. Patrice Chéreau au TNP-Villeurbanne », in *Patrice Chéreau en son temps*, *op. cit.*, p. 128-129.
[143] Le fonds Chéreau est conservé à l'Institut mémoire de l'édition contemporain contemporaine, tandis que la BnF permet la consultation, en libre accès sur Gallica.fr, des planches contact des photographies de Roger Pic, concernant la reprise de cette création.
[144] Le fonds Planchon conserve les documents préparatoires de cette mise en scène jamais réalisée, en particulier les notes sur le décor et de mise en scène prises par Planchon, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Les Soldats* – Notes de travail et notes de mise en scène », 4-COL-112 (1210).

> succéder à Chéreau comme patron du plus grand Centre Dramatique National : le Théâtre des Amandiers à Nanterre. De plus jeunes metteurs en scène enfin, qui ont aujourd'hui entre trente-cinq et quarante-cinq ans, et qui s'appellent Lavaudant, Bayen, Engel, Mesguich, Fall, Adrien, ont fait leurs armes dans le sillage de Planchon. Chacun à sa façon, ils travaillent à partir de la certitude que le metteur en scène est le souverain maître de l'œuvre théâtrale, l'auteur ultime du spectacle[145].

Cet « éloge » – qui toutefois, dans la perspective de Vinaver, peut aisément être lu comme une pique adressée à ces « souverain[s] maître[s] » – et cette analyse nous sont utiles uniquement pour mettre en perspective l'action de Planchon au regard de l'évolution du théâtre français, au-delà de la réception immédiate de ses œuvres scéniques. En revanche, en ce qui concerne le théâtre qu'il codirige, remarquons que réunir en une seule institution des personnalités telles que Chéreau et son équipe la plus proche[146] semble déjà dénoncer la volonté d'unir sous un même « emblème » des individus aux sensibilités très différentes mais provenant d'un même univers idéologique[147] et artistique. Il n'est pas non plus à mésestimer, enfin, la signification symbolique d'inviter à collaborer au projet qui doit consacrer le travail accompli à Villeurbanne par le Théâtre de la Cité Patrice Chéreau, le « plus méchants des jeunes loups[148] ».

Les éléments que nous venons de présenter au sujet de la relation entre Chéreau et Planchon, ainsi qu'au sujet de l'engagement de Chéreau au TNP-Villeurbanne, loin d'être exhaustifs, devraient déclencher une enquête plus approfondie en raison même de la richesse de cette relation contradictoire. En effet, d'une part, l'étude du rôle et de l'action de Chéreau au sein d'un nouveau TNP est intéressante pour ce qui concerne la mentalité des sujets, les gens du ministère ou les artistes, impliqués dans la naissance d'une nouvelle institution. Mais à ce sujet, si Chéreau n'a pas pu, ou n'a pas voulu mettre « les mains dans le cambouis », il faut reconnaître qu'à Villeurbanne,

---

[145] Michel Vinaver, « Conférence de Prague », prononcée le 6 avril 1990, *Agôn. Revue des arts de la scène*. Dossier *Matière vive. Perspectives*, p. 6.

[146] Tels que François Regnault, par exemple, à côté d'autres personnalités telles que Michel Bataillon ou Madeleine Sarrazin. À propos de la différence de perspective idéologiques et des engagements politiques celles qu'il appelle la « bande à Chéreau » et la « bande à Planchon », *cf.* le témoignage de Michel Bataillon, dans l'entretien déjà cité *Souvenirs d'un factotum*, à paraître.

[147] De ce point de vue, si nous avons parlé de la fin de *Cité-Panorama* comme de la fin d'un lieu où élaborer une politique publique théâtrale alternative et évolutive, le TNP-Villeurbanne semble naître aussi comme une réponse aux interrogations posées par cette revue, en s'ancrant, en effet, sur le dialogue et la collaboration d'équipes artistiques qui représentent aussi de différentes âmes de la gauche françaises : l'une, celle plus proche à Planchon, liée ou du moins non hostile au PCF, l'autre, celle de Chéreau, liée à la gauche antagoniste.

[148] C'est la formule qu'utilise Michel Bataillon dans son entretien avec Chéreau, souvent commenté, *cf. Un Défi en province. Chéreau*, *op. cit.*, p. 60. Jean-Pierre Vincent revient lui aussi sur la relation avec les directeurs du premier âge de la décentralisation et puis sur celui de Planchon plus particulièrement : « Ça commence en fait entre la bande à Chéreau et la génération des fondateurs de la décentralisation théâtrale. Nous respections beaucoup le fait qu'ils soient partis de Paris pour répondre à l'appel de Mme Jeanne Laurent : ils ont laissé la carrière parisienne et le théâtre embourgeoisé. […] Mais tout ce qu'ils faisaient artistiquement était pour nous un repoussoir… On voulait absolument s'en extirper. Brecht était passé par là, bien sûr, et surtout son intermédiaire français : Roger Planchon, qui, le premier, avait secoué vivement le théâtre ancien. C'est de lui que nous voulions hériter – et si possible le dépasser. Mais les directeurs d'alors ont eu la générosité d'accueillir des petits monstres comme nous qui faisions un théâtre qui bousculait toute leur pratique artistique. » (Jean-Pierre Vincent, « On ne peut pas faire époque tout seul ». Entretien avec Jean-Pierre Vincent par Olivier Neveux, *Théâtre Public*, n° 224, avril-juin 2017, p. 5).

il a pu étudier de très près le fonctionnement de la « salle des machines » d'un « navire » tel que le TNP-Villeurbanne.

D'autre part, en offrant une codirection artistique – ne serait-ce que nominative – à Chéreau, Planchon ne semble pas avoir agi *contre* Chéreau mais, dès l'abord, *pour* et *avec* un jeune et talentueux metteur en scène, avec qui il partage une même « utopie » et à qui il offre la possibilité de développer son talent. Or, il convient de répéter que la réalisation de cette « utopie » entraîne, pour Planchon, une rupture avec une partie de la critique qui met à mal son *auctoritas* ; mais il faut également souligner que Chéreau aussi est associé aux mêmes critiques de Dort, de Sandier ou de Saurel. Dans cette perspective, au-delà de la qualité subjective du travail de Chéreau telle que la contemporanéité ou la postérité lui ont reconnu, il faudrait comprendre comment, avec quelles actions et quelles créations, Chéreau récupère, ou non, son *auctoritas* à Nanterre. Tandis que Planchon à Villeurbanne, de notre point de vue, en tant qu'*auctor*, en revendiquant et même en relançant ce statut, comme nous le verrons plus loin[149], cherche à impulser d'autres projets, au-delà du théâtre et des polémiques qui le poursuivent.

Cela dit, une enquête autour de la proximité et de la différence entre des artistes de la scène tels que Planchon, Chéreau, mais aussi Vincent, Vitez, etc. impliquerait de chercher à saisir le cœur du processus d'affirmation du metteur en scène en tant que figure hégémonique dans le théâtre français et européen de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ainsi que l'évolution de ce processus. De la même manière, il faudrait chercher à analyser les processus que les actions, les créations ou les ambitions de ces hommes de théâtre ont su engendrer, *par-delà* les polémiques qu'ils ont vécues ou les mémoires, subjectives, des individus impliqués ou qui ont commenté, ces mêmes processus.

De ce point de vue, nous pouvons du moins proposer de mettre en lumière l'un de ces processus que la codirection artistique de Planchon et de Chéreau à Villeurbanne aurait déclenché. Au sujet de la composition des troupes du nouveau TNP, en particulier la troupe de Planchon, Bataillon écrit :

> À la compagnie permanente, Chéreau et Planchon préfèrent s'entourer d'une large famille d'acteurs indépendants où la fidélité est réciproque et la liberté de chacun respectée. Les distributions du TNP pendant ces quatorze premières années sont effectivement marquées d'une part par la présence régulière d'une quinzaine de comédiennes et comédiens qui constituent comme une troupe informelle et d'autre part par la participation en grand nombre de jeunes débutants de Lyon et de la région qui « font leurs classes » dans les petits rôles[150].

[149] *Cf.* IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive – George Dandin.
[150] Michel Bataillon, *Un défi en province. 1972-1986… et leurs invités*, *op. cit.*, p. 210

Dans les notes d'étude d'un nouveau « TN » disparaît toute référence à la formation des comédiens, Planchon ne concevant d'ailleurs aucune formation théâtrale autre que la pratique concrète[151]. En revanche, nous avons constaté que les problèmes des comédiens sont bien mis au centre d'un projet qui se propose même de « créer un nouveau marché du travail pour les acteurs et techniciens (activité triple d'un théâtre ordinaire, contrats à l'année)[152] ». Et à Bataillon de constater également qu'en 1972 « la compagnie Planchon ne compte plus que 5 comédiens fondateurs du Théâtre de la Comédie et du Théâtre de la Cité SA : Jean Bouise, Isabelle Sadoyan, Claude Lochy, Colette Dompiétrini et Gérard Guillaumat[153] ».

La nature de la composition de la troupe (éphémère) de Planchon au TNP oblige d'évoquer les remarques exprimées par Jeanne Laurent à ce propos, et analysées par Denizot[154]. En effet, le 26 août 1981, sous demande du directeur Robert Abirached, François Miermont[155] envoie le texte d'une longue analyse que Laurent a adressé au nouveau ministère de la Culture. En synthétisant les étapes de la décentralisation théâtrale, afin de mettre en relief le peu des moyens dont elle avait pu disposer avant 1952 et les méfaits, de son point de vue, commis par le ministre Malraux[156], elle pointe du doigt le phénomène de la disparition des troupes stables au sein des CDN. À ce sujet, elle écrit :

> La novation fondamentale serait d'inscrire au cahier de charges [des nouveaux CDN] l'obligation de recruter une troupe stable de comédiens dont les contrats individuels seraient conclus pour une année et renouvelables dans la limite du mandat du directeur du centre[157].

En attaquant le « pouvoir » et le rôle de « patrons » des directeurs des nouveaux Centres ou Théâtres nationaux, Laurent livre au ministère un texte à la fois impressionnant par son érudition et symptomatique d'« une certaine nostalgie [d'une certaine idée du théâtre] populaire[158] ». D'une

---

[151] Toutefois, Bataillon témoigne la volonté de faire naître au sein du TNP-Villeurbanne une école qui devrait poursuivre le travail commencé par Boëglin à la fin des années 1950, *cf.* « Souvenirs d'un factotum », Entretien de Michel Bataillon avec Tommaso Zaccheo et Léonor Delaunay, prochaine publication dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*.

[152] BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national », *op. cit.*, troisième des trois documents y présents.

[153] *Ibidem*, p. 205.

[154] Marion Denizot, « Les années 1980 : l'appel désespéré pour un impossible héritage », in *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, coll. « Travaux et documents », Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 2005, p. 245-249.

[155] Sous-directeur à la Direction du Théâtre et du Spectacle sous le premier ministère Lang.

[156] Ou, encore, les conséquences de mai 1968 et des positions assumées par les directeurs réunis en Comité à Villeurbanne sur l'avenir de la décentralisation dramatique ».

[157] BnF, ASP, fonds Planchon, lettre de Jeanne Laurent au ministère de la Culture du 13 août 1981, envoyée au TNP-Villeurbanne par François Miermont le 26 août 1981, « Correspondance diverse », 4-COL-112 (1551).

[158] Nous nous approprions pour le modifier, le titre d'un article de Marco Consolini, « La nostalgie d'un certain spectateur populaire. Récit d'une expérience pédagogique », *Études théâtrales*, n° 3, 2007, p. 92-102. *Cf.* également d'autres remarques de cet auteur au sujet du débat autour du théâtre populaire et de la pratique concrète d'une forme de « démocratisation culturelle » en France : « Depuis que je m'occupe de théâtre français, je suis frappé par la passion que suscite, encore aujourd'hui, le thème de la démocratisation de la culture, et, tout particulièrement, celle qui concerne le

part, Laurent restitue un panorama synthétique du fonctionnement des compagnies de théâtre dirigées par les membres du Cartel en relation avec la vie des premiers centres dramatiques, d'autre part, elle exploite cette description pour impulser une profonde réforme des institutions théâtrales de service public.

Denizot commente ce texte et les réponses d'un certain nombre de directeurs qui, à l'instar de Vincent, dénoncent l'inadéquation des solutions proposées par Laurent au regard de l'évolution du marché du spectacle en France. Et il conclue son analyse avec cette remarque : « 1981 pourrait s'apparenter, pour Jeanne Laurent, contre toute attente, à une seconde mort symbolique, après celle de son éviction en 1952[159]. » La profonde évolution du contexte esthétique et productif rendrait l'espoir à Laurent de voir vivre, bien sûr sous un nouveau jour, l'*éthos* caractérisant les troupes du « Premier âge de la décentralisation » velléitaire, si nous lisions téléologiquement ce document. Au contraire, l'espoir qui naît chez les intellectuels progressistes au lendemain de la prise du pouvoir par Mitterrand, justifie la tentative de cette fonctionnaire d'empêcher « la disparition d'un modèle d'action publique et l'enterrement d'une époque, voire d'une tradition[160] ».

Nous ignorons si Planchon, Chéreau ou Gilbert ont répondu à la lettre-analyse-projet de réforme de Laurent. Quoiqu'il en soit, de notre point de vue, il se peut que la réponse de Planchon soit entièrement inscrite et dans le projet de « TN », que l'on essaie de réaliser à Villeurbanne, et dans la composition des troupes de Chéreau et de Planchon. En bref, dès la création de *Bérénice* en 1966, Planchon a déjà fait un choix particulier au sujet de l'évolution de la notion de troupe, en adéquation avec ses ambitions d'impulser une création de qualité en province. Maintenant, au sein d'une institution qui voudrait aussi répondre aux nécessités des comédiens engagés dans les théâtres de la décentralisation, Planchon poursuit ses choix afin de guider, au lieu de subir, l'évolution du contexte dans lequel il œuvre. En somme pour que l'assomption du pouvoir par les créateurs – à savoir par les metteurs en scène – permettent concrètement au théâtre d'acquérir du *pouvoir* – un rôle, une place stable et légitime – au sein de la société.

---

théâtre. […] Il s'agit d'un phénomène extrêmement positif, dont les Français ont tendance à ne pas se rendre compte ou, plutôt, à considérer comme « normal ». Au contraire, celui qui est originaire d'un pays, pourtant très proche, où la mémoire historique est souvent ensevelie, et où un certain patrimoine culturel est parfois publiquement bafoué, ne peut qu'être frappé et se réjouit de cette sensibilité diffuse qui règne en France. Ce genre de sensibilité, toutefois, comporte un revers de médaille : on pourrait dire qu'elle génère une certaine *pression* sur l'activité historiographique, une sorte d'urgence de rendre l'histoire de la démocratisation théâtrale (qui est complexe et contradictoire, comme toute histoire) immédiatement lisible […]. » (Marco Consolini, « Jacques Copeau et la « découverte » de la dimension populaire du théâtre », in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 152).

[159] Marion Denizot, « Les années 1980 : l'appel désespéré pour un impossible héritage », in *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952), op. cit.*, p. 248.

[160] *Ibidem*.

Or si Robert Gilbert est appelé à défendre les choix de Planchon[161], c'est plutôt une conséquence de ce mode de production et de composition de la troupe qui retient notre attention. Le programme de codirection imaginée à Villeurbanne engendre, de fait, un modèle de programmation nouveau. De ce point de vue, autant la composition des deux troupes de la « Maison » est conçue à partir d'une hybridation entre « sociétaires » et grands noms, autant la programmation semble se faire hybride.

Au cours de la saison 1974-1975, le modèle de production de ce TNP commence à marcher à plein régime[162], la programmation offerte par cette institution est donc triple tout au long de la saison : les deux troupes « maisons » rayonnent sur le territoire national et international tandis que des troupes externes présentent leurs œuvres aux abonnés de Villeurbanne.

À l'égard des modèles de production théâtrale dominants à l'aube du XX^{e} siècle, Dominique Leroy a parlé de deux modalités de composition d'un répertoire propres aux troupes françaises. Le premier, il le définit *stock system* :

> Dans son essence, le « stock system » s'oppose à l'esprit d'émulation et de compétition. Il est donc étranger à la production de masse et sa conceptualisation a toujours été en fin de compte peu ou pré-capitaliste. Sous l'impulsion de la royauté, des intendants et des villes, on a donc cherché à mettre en place une organisation capable d'assurer une production de qualité en même temps qu'une fonction artistique régulière, sur la base de la solidarité des membres entre eux. En échange de quoi, le roi ou les villes s'engagent à protéger ces institutions, au même titre que sont protégées les entreprises manufacturières dans les industries de pointe ou de prestige, assurant des activités novatrices et risquées[163].

L'autre modèle de production est celui définit comme *combination system* :

> L'expression de « combination system », que nous empruntons à Bernheim, qualifie un système dans lequel chaque production a lieu dans le cadre d'une structure juridique temporaire et « ad hoc », qui forme une entreprise séparée où se réunissent des artistes pour cette production unique et pour une durée limitée dans le temps. Le « combination system » est lié au système des tournées, dont il est le prolongement logique. Son succès et sa supériorité reposent en effet sur la faiblesse de la production artistique locale contrastant avec la concentration de la production et de la création artistique à Paris. Le « combination system » se développe donc en France à la fin du XIX^{e} siècle et pendant le début du XX^{e} siècle, car il permet de faire face aux difficultés que connaissent les entreprises des arts du spectacle à ce moment-là[164].

Le TNP qui naît à Villeurbanne semble fusionner ces deux systèmes d'exploitation, ce qui est logique pour une entreprise publique qui naît pour contrer les effets de compétition propre au marché théâtral libéral[165]. En effet, d'une part, les quatre productions par année que les deux

[161] Et à insister sur les bénéfices pour une troupe de « sociétaires » de travailler avec des éléments extérieurs et de renommée, *cf.* Entretien de Gilbert avec André Levy-Bonavita, *Travail théâtral*, n° 17, *op. cit.*, p. 15-16.
[162] Rythme de marche que l'institution ne pourrait pas garantir tout au long de sa vie.
[163] Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 215.
[164] *Ibidem*, p. 267.
[165] En 1980, en un moment que nous avons vu être critique pour le TNP, Planchon livre une déclaration dans laquelle il défend ses créations, il revendique l'héritage de Vilar et, dans le même temps, il dénonce la nouveauté aussi idéologique

équipes du TNP doivent réaliser par contrat semblent engendrer une programmation propre au *stock system* : l'État défend et permet une création libre et risquée en raison de son caractère novateur. Toutefois, les spectacles invités ou bientôt coproduit par le TNP-Villeurbanne offrent précisément un modèle de « concentration de la production et de la création artistique » mais songée pour contrer tout effet de « centralisation » de la capitale. De plus, les tournées-festival sont une obligation qui a un impact direct sur les spectateurs, sur les territoires, qui implique de penser à des créations nées pour « tourner », ce dont Gilbert est pleinement conscient[166].

L'avantage de ce modèle hybride serait donc non pas, comme a pu le remarquer Dort, d'appliquer en province les modèles de production parisien[167], mais de proposer un autre *system* en termes de production-exploitation-diffusion de la programmation, certes selon un schéma plus « industriel » aux dires mêmes des rédacteurs de ce projet. Par ailleurs, dans une institution qui se veut nouvelle, qui cherche à récupérer les innovations du passé mais se tourne explicitement vers les modèles de production-diffusion propre à la société de masse, la volonté de proposer un autre modèle d'exploitation du spectacle vivant ne devrait pas nous surprendre.

sur laquelle repose *son* institution : « […] vers les années 1955, des hommes comme Vilar ont cru que dans les années 80 la part du budget national que la France (comme les autres nations) pourrait consacrerait à la seule création artistique ne pourrait pas être inférieure à 1 pour cent. […] Au lendemain de la guerre froide [*sic*], le monde était déjà sous la menace de la bombe atomique : pouvait-on sans être dément choisir encore l'armement, le gâchis ? Le monde sanglant, glacé et âpre dans lequel nous vivons semble donner raison aux cyniques qui traitent ces hommes d'utopistes. Il reste que Vilar avait raison, que les cyniques sont des porcs et que le jour où les nations commenceront à faire un choix contre la barbarie, la part de la création artistique sera inscrite dans leur budget. D'un côté, nationalisation sans libertés – les gêneurs à la trappe – ; de l'autre, liberté mais application de la loi du profit à l'activité artistique. Je vois quelques bonnes raisons de ne pas parler aujourd'hui d'espérance. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « Interview à Roger Planchon à propos de *Athalie-Dom Juan* », article dactylographié anonyme, 4-COL-112 (1131)).

[166] Gilbert insiste même sur le fait que des spectacles tels que ceux produits en ces années par le Théâtre du Soleil ne serait même pas imaginables, paradoxalement, par le TNP-Villeurbanne, tout comme cette institution implique nécessairement de disposer d'un réseau national de théâtre publics en très bon état, *cf. Travail théâtral*, n° 17, *op. cit.*, p. 18. Pour que ce TNP existe, il faut que tout le réseau de la décentralisation soit en état d'accueillir les productions de cette institution, voilà expliquée l'une des raisons de l'avantage des tournées TNP-Villeurbanne aux yeux de leurs directeurs.

[167] Bernard Dort, « Le théâtre public en France », in *Théâtre en jeu*, *op. cit.*, p. 51-52.

IV.2 Choc et confirmation

Le Regard du sourd et Edison de Bob Wilson

Une fois analysés quelques documents relatifs au mode de production du nouveau théâtre codirigé par Planchon et aux controverses l'ayant touché, nous pouvons poursuivre notre enquête autour de sa *praxis*, attentifs à jalonner l'évolution de son *style*[168]. Suivant cette perspective, le « second éblouissement » de Planchon permet d'expliquer notre choix de reconstitution panoramique et synthétique de ce long parcours.

Dans *La Scrittura scenica*, Mango évoque un passage de *La Causerie sur la mise en scène* d'André Antoine qui résume l'importance de l'usage de la lumière pour le développement de la mise en scène moderne. Il convient de reprendre ce passage :

> C'est que la lumière, c'est la vie du théâtre, c'est la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène. Elle seule, intelligemment maniée, donne l'atmosphère, la couleur d'un décor, la profondeur, la perspective. La lumière agit physiquement sur le spectateur ; sa magie accentue, souligne, accompagne merveilleusement la signification intime d'une œuvre dramatique[169].

Mango évoque le début de cette citation pour rappeler le pouvoir et la spécificité de la mise en scène moderne et tout de suite souligner à quel point la pensée, plus encore que l'œuvre, de Craig est centrale pour le développement d'une *écriture* de la scène[170]. Puis, en ce qui concerne l'œuvre de Robert (Bob) Wilson en relation avec l'évolution des théories de Craig, il écrit :

> La lumière, en effet, peut être considérée comme une matière picturale, dans le cas de Wilson, tout d'abord dans la mesure où c'est la lumière colorée qui construit l'espace par l'intensité et la saturation des tons chromatiques, composant des plans de couleur pure qui se juxtaposent dans un jeu de surfaces et de volumes [...]. Une telle écriture de la lumière, cependant, grâce aux effets utilisés par Wilson – les dégradés, les contrastes de tons, les effets de clair-obscur – non seulement détermine de façon décisive l'image d'ensemble du spectacle mais contribue également à scander la succession des scènes en termes musicaux. En somme, la lumière intervient autant dans l'espace que dans le temps de la représentation[171].

---

[168] *Cf. supra Introduction – Des concepts (strictement) opératoires*.

[169] André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars-avril, 1903, p. 608.

[170] « La luce per Craig è uno degli elementi che concorre in maniera decisiva a comporre la scrittura scenica di uno spettacolo. Non illustrazione decorativa, né segnalazione realistica ma scrittura, in quanto fatto simbolico e formale, la luce significa, nel discorso craighiano, fondamentalmente colore. Colore che si distacca dal pigmento della pittura e si traduce in fatto esclusivamente teatrale. » / « Pour Craig, la lumière est l'un des éléments qui contribue de manière décisive à composer l'écriture scénique d'un spectacle. Ni illustration décorative, ni marquage réaliste, mais écriture, comme fait symbolique et formel, la lumière signifie, pour le discours de Craig, essentiellement la couleur. Une couleur qui se détache du pigment de la peinture et se traduit par un fait exclusivement théâtral. » (Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, éditeur Bulzoni, 2003, p. 255).

[171] La luce, infatti, può essere considerata come materia pittorica, nel caso di Wilson, anzitutto in quanto è luce colorata che costruisce lo spazio attraverso l'intensità et la saturazione dei toni cromatici, componendo piani di colore puro che vengono giustapposti in un gioco di superfici e di volumi […]. Una simile scrittura della luce, però, grazie agli effetti utilizzati da Wilson – le dissolvenze, i contrasti tonali, gli effetti chiaroscurali – non solo determina in maniera decisiva l'immagine complessiva dello spettacolo ma concorre anche a scandire in termini musicali il succedersi delle scene. La luce, insomma, interviene tanto sullo spazio quanto sul tempo dello spettacolo. (*Ibidem*, p. 255-256).

Pour Mango, la *praxis* de Bob Wilson arrive à *écrire* la scène tout particulièrement, mais non exclusivement, avec la lumière puisqu'elle compose, d'abord, une reconfiguration symbolique de l'espace scénique[172]. C'est pourquoi il insère Wilson dans la catégorie du « Nouveau Théâtre », l'écart qui sépare la poétique et la *praxis* de cet artiste – ou de Richard Foreman, ou de Pina Bausch, etc. – du théâtre de Grotowski, du Living[173] ou de Carmelo Bene renforçant la proposition d'une convention théâtrale non-représentative qui serait exprimée par des « Nouveaux » artistes de la scène :

> Les premiers spectacles de Wilson posent les bases d'une véritable grammaire : la simplicité d'actions qui ne semblent pas se référer à autre chose mais qui ont une forte valeur iconique et symbolique [...] ; l'espace comme matériau premier ; une utilisation anormale du temps, dilaté par la lenteur parfois usante des actions, et la durée du spectacle […]. Outre l'image et l'espace, le temps a également une fonction dramaturgique précise, en assumant la fonction d'« introduire, par le prolongement de l'exténuation gestuelle, un *autre* rythme »[174].

L'avènement d'un tel artiste au cours des années 1970 est pour Planchon tout à la fois une révélation et une confirmation : un court-circuit entre ce qu'il avait pressenti et refusé en termes de pouvoir de l'art du théâtre mais également une source d'inspiration. Bref, l'« éblouissement » de Planchon pour le « premier théâtre d'image[175] » qui fait son irruption en France avec *Deafman Glance* en 1971[176] est, suivant les déclarations de Planchon, aussi fort que celui pour Brecht. Or,

---

[172] Il s'agit selon lui d'un processus de « construction dans la déconstruction » caractérisant le « Nouveau Théâtre » qui dépasse les éléments d'innovations et d'autonomie déjà apportés par la mise en scène moderne ou critique, en instituant, ainsi, la pleine autonomie de l'écriture scénique, *cf. ibidem*, p. 125-143. Pour les prémisses du développement de cette analyse, *cf. supra* II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une *praxis* en gestation – *Brecht et la découverte de l'écriture scénique*.

[173] Pour ce qui est, en revanche, de la différence formelle entre l'usage des corps des acteurs sur scène entre ces artistes, *cf.* Frédéric Maurin. « Le corps et ses doubles : l'enjeu du corps dans les spectacles de Robert Wilson », in Odette Aslan (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 227-238.

[174] « I primi spettacoli di Wilson pongono le basi di una vera e propria grammatica : la semplicità di azioni che non sembrano rimandare ad altro da sé ma hanno una forte valenza iconica e simbolica […] ; le spazio come materiale primario ; un uso anomalo del tempo, dilatato attraverso la lentezza, talvolta estenuante delle azioni, e la lunghezza dello spettacolo […]. Oltre a immagine e spazio anche il tempo ha, dunque, una precisa funzione drammaturgica assumendo la funzione di « introdurre, grazie al prolungarsi dell'estenuazione gestuale, a un ritmo *altro*. » » (Lorenzo Mango, « La rivoluzione del Nuovo Teatro », in *Il Novecento del teatro. Una storia*, Rome, Carocci éditeur, 2019, p. 234). Mango cite un passage de l'œuvre de Franco Quadri, Franco Bertoni et Robert Stearns, *Robert Wilson*, Florence, Octavo Franco Cantini éditeur, 1997, p. 11.

[175] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *Revue de la BnF*, n° 48, 2014, p. 24-30. Au sujet de la spécificité de ce « Théâtre d'image », Mango écrit : « Le théâtre d'images des années 1970 peut donc être lu comme une application moins idéologique et plus formellement motivée de l'écriture scénique. Une stratégie linguistique destinée à construire un nouvel horizon dramatique et narratif. » / « Il Teatro immagine degli anni settanta, dunque, può essere letto come l'applicazione meno ideologica e più formalmente motivata della scrittura scenica. Una strategia linguistica destinata a costruire un nuovo orizzonte drammatico e narrativo. » (Lorenzo Mango, *la Scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 269). Mervant-Roux cite l'origine mewyorkaise du syntagme *theatre of images* et un ouvrage souvent commenté, aussi par Mango, *cf.* Bonnie Marranca, *The Theatre of Images. Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer*, New York, éditions PAJ Publications, 1976.

[176] « Planchon est au Grand Théâtre de Nancy pour les premières représentations en France de Bob Wilson avec *Le Regard du sourd*, à l'invitation de Jack Lang, les 22 et 23 avril 1971 » (Michel Bataillon, *Un défi en province. 1972-1986… et leurs invités*, *op. cit.*, p. 45). Bataillon indique aussi tous les moments de rencontre et de découverte par Planchon du théâtre de Wilson.

de fait, si cette découverte peut-être influence le *style* de Planchon, elle ne produit pas un radical changement de *praxis*.

En 1974, par exemple, il déclare :

> Ce qui se passe aujourd'hui est un peu comparable à ce qui avait eu lieu dans les années 1925-1930 où étaient apparus les grands spectacles russes et allemands. Il y avait eu une poussée fantastique, une éclosion, et on peut dire que le cinéma expressionniste est sorti du mouvement théâtral allemand, que les travaux des metteurs en scène russes ont eu une influence considérable sur certaines recherches formalistes d'Eisenstein. Souvent, les gens de cinéma ignorent à quel point les cinéastes de cette époque ont été imprégnés de « matière théâtrale ». Et si aujourd'hui le théâtre bouge, demain, sûrement, bougera le cinéma. Et une quantité d'autres choses. Nous assistons donc à un printemps théâtral. Je ne sais s'il est fini, mais je crois que cette renaissance du théâtre vient à un moment où le roman paraît moins important. Or, quand j'ai commencé à travailler, ce qui comptait c'était le roman, et le théâtre semblait alors un sous-produit de la littérature. Mais maintenant je crois, par exemple, que certaines recherches du surréalisme ont trouvé un aboutissement dans l'œuvre de Bob Wilson. Devant Bob Wilson, un écrivain doit sentir que quelque chose s'est déplacé ; en tout cas, je le ressens très fort, personnellement. On peut davantage cerner l'objet littéraire grâce au théâtre qui, lui, paraît avoir conquis sa spécificité. Ce printemps théâtral est étonnant parce que d'authentiques poètes ont surgi sur la scène. Et ils peuvent, ces poètes, reprendre un art qui avait paru rétrograde, vieillot ou mort pour lui communiquer de la fraîcheur. Il se passe un peu au théâtre ce que les surréalistes avaient suscité en déclenchant une crise profonde, en exprimant un doute sur l'écriture. Oui, au cours de ces dix dernières années, une sorte de suspicion de la machine théâtrale s'est mise en marche. Souvenez-vous, après les manifestes des surréalistes, tout le monde se disait : « Je ne peux plus écrire un roman demain »[177].

Sans doute influencé par la célèbre « Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, la science et la liberté »[178], Planchon attend de ce « printemps théâtral » qu'il *rafraîchisse* le théâtre de son temps. Cependant, comme nous le verrons, il ne cessera pas d'exercer une fonction d'*auctor* qui écrit et produit ses spectacles ou qui historicise et profane des classiques grâce à la force de la mise en scène moderne et critique.

[177] Propos de Roger Planchon, « Le territoire de Roger Planchon », entretien d'Yvonne Baby, *Le Monde*, 2 mai 1974. À remarquer que dans ce passage, Planchon semble approfondir une intuition qu'il aurait écrite en 1970, à savoir avant la découverte du théâtre de Wilson, si notre datation de l'article « Descriptions et remarques diverses sur des nouvelles écritures scéniques » est bonne : « Je pense aux très beaux spectacles de Jérôme Savary qui cherche à faire un théâtre débarrassé de toute morale de toute psychologie, etc. Et même de l'idée de récit. Il nous présente des spectacles qui tirent leur force de leur rage de destruction, de l'esprit de provocation, de la présentation d'éléments généralement inconnus sur nos scènes. Les comédiens même ne savent pas jouer, mais ils se moquent de cela, ils sont à la recherche d'autre chose. Par ces spectacles-là, nous voyons au théâtre une mise en question du théâtre aussi radicale que celle qu'entreprit le dadaïsme dans les années vingt. La secousse qu'ils donnent au théâtre rassemble un peu à celle que connut la littérature à cette époque. La mise en scène se remet en question aujourd'hui parce que d'abord nous doutons de son efficacité. » (Document original reproduit dans les Annexes).

[178] Publiée par Louis Aragon sur *Les Lettres françaises*, 2 juin 1971. Or, même si Aragon dans cette lettre nie que l'art de Wilson soit du surréalisme, il affirme quelque chose de plus fort encore, à savoir que cet artiste américain représente la réponse que les surréalistes avaient voulu insuffler pour l'art de l'avenir. Ainsi, il affirme : « Jamais, jamais aucun spectacle n'est arrivé à la cheville de celui-ci, parce qu'il est à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos, la confusion qui se fait entre le monde de tous les jours et le monde de chaque nuit, la réalité mêlée au rêve, l'inexplicable de tout dans le regard du sourd […]. » (*Ibidem*, passage cité aussi par Michel Bataillon, *Un Défi en province… et leurs invités*, *op. cit.*, p. 44).

Constatons, au préalable, que la fascination pour l'œuvre de Wilson se concrétise avec la coproduction, au TNP, du spectacle *Edison* de Bob Wilson[179], événement qui donne de surcroît la possibilité d'indiquer l'un des exemples des dix-huit coproductions impulsées par le TNP-Villeurbanne entre 1972 et 1986[180]. Cette œuvre construit une série de suggestions symboliques à partir de hiéroglyphes scéniques liés à la biographie de Thomas Alva Edison. Autour de l'inventeur américain le plus célèbre et célébré de son vivant, Wilson crée un spectacle qui développe la problématique formelle de la relation entre la lumière, la couleur et la peinture telle qu'elle se concrétise dans son propre théâtre – bien sûr, uniquement à partir de la libre association des référents symboliques agencés sur scène et dont l'interprétation est radicalement ouverte et multiple.

Frédéric Maurin décrit ainsi cette création :

> De ce principe insubstantiel qu'est la lumière, Robert Wilson tire certes le pouvoir de faire exister l'œuvre dans la vision, mais aussi le pouvoir de créer des images au sein de l'œuvre, de dessiner des formes ou de composer des ambiances […]. Du savant, le spectacle [*Edison*] évoquait les découvertes, la misogynie, les rivalités professionnelles, mais une fois dépassées ces simples données biographiques, il se lançait plus résolument dans une exploration théâtrale de la lumière et renouait avec la tradition américaine de la pastorale[181].

Le travail accompli avec la lumière par Wilson est l'élément qui semble le plus immédiatement, et le plus visiblement, influencer la pratique théâtrale de ces années[182]. En 1979, Planchon explique clairement son bouleversement face à ce « poète de la scène » :

> Impertinents comme des OVNI surgis d'un autre système solaire et mental, quels sont donc ces objets très étranges sur lesquels, depuis des années, les critiques de théâtre les plus pertinents se cassent le nez ? Chacun reconnaît que les spectacles de Bob Wilson émettent des vibrations puissantes, les historiens décrètent déjà que *Le Regard du sourd* a bouleversé notre vision du théâtre ; sans attendre ce jugement, les metteurs en scène les plus brillants, en secret, les copient et les pillent […]. *Edison*, comme les autres spectacles de Bob Wilson, propose une rencontre avec le monde élémentaire. Il est devant nous comme un animal stupéfiant, amical. Rien du réel n'est écarté […] Mais celui qui présente le monde, cœur vide, esprit limpide, demande à l'invisible d'approcher. […] Ce qui est présenté sur la scène, c'est notre monde réel et ce sont des signes. On peut les lire comme des présages terrifiants, ou l'inverse. L'espace est celui d'un

[179] Spectacle créé le 7 octobre 1979 au TNP-Villeurbanne.
[180] *Cf.* Michel Bataillon, *Un Défi en province… et leurs invités*, *op. cit.*, p. 8-9. Parmi ces créations, rappelons aussi celle de *Mercedes* de Thomas Brasch, mise en scène de Hans Peter Cloos (*cf. ibidem*, p. 29-38).
[181] Frédéric Maurin, *Robert Wilson. Le Temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes-Sud, [1998] 2010, p. 78.
[182] Bien que celui-ci ne soit que l'un des éléments scéniques à partir desquels Wilson codifie la convention de *sa* scène. *Cf.* à ce propos un témoignage du directeur du son des troupes de Planchon et de Chéreau au TNP André Serré : « […] Wilson passe en tournée au théâtre du huitième pour *Une lettre à la reine Victoria* et on m'appelle en urgence au TNP parce qu'ils avaient perdu la bande-son du spectacle. Et j'ai fait cette bande pour Bob Wilson et j'ai donc vu le spectacle qui m'a mis sur le cul. Et après on m'apprend qu'il va venir créer *Edison* au TNP ! C'était une joie formidable parce que je savais qu'il accorde une grande place au son. Je l'ai donc rencontré à Paris et il m'a dit ce que c'était que le son pour lui au théâtre. Il m'a raconté cette histoire que je trouve extraordinaire : « moi (Robert Wilson), quand je regarde la télé chez moi… Le type qui annonce le journal… Je l'écoute et puis de temps en temps… J'éteins le son de la télé et j'allume la radio et là j'entends autre chose que le son de l'écran et à ce moment je m'aperçois que le présentateur a une cravate jaune, que sa coiffure est comme ça, etc… Quand j'écoute un autre son que celui de l'image, il se passe quelque chose… » Donc ce qu'il voulait, c'est que le son soit toujours *décalé*. » (André Serré, entretien avec Marc Chalosse, 3 janvier 2021, disponible en ligne : http://silencesplateaux.fr/andre-serre-aux-origines-dun-metier-partie-2/, consulté le 8 août 2022).

> conte de fées. Ces spectacles surgissent de la nuit qu'écoutèrent Kleist, Novalis, et qu'Hölderlin disait sacrée. Ils en apportent la douceur qui naît de la respiration lente des êtres et des choses engloutis dans l'obscurité. Le cœur peut tout à la fois s'émerveiller, crever d'épouvante, se recueillir[183].

Or, il est évident que l'homme qui rédige cet hommage est loin de l'homme ayant lourdement critiqué la « douteuse » ou « mystique » idéologie propre aux œuvres du Living Theatre ou de Grotowski. C'est que le contexte de réception par Planchon des œuvres de Wilson, ou d'un théâtre dit « d'image », lui permettent de redécouvrir une liberté artistique perturbante comparable, mais bien éloignée, de celle qu'il avait trouvé chez l'un des auteurs qu'il a aimé et qu'il cite souvent, André Breton[184]. Pour Planchon, la découverte de Wilson révélerait, donc, la possibilité concrète de l'autonomie de l'écriture scénique grâce aux rêves d'un poète de la scène qui reprend et dépasse les surréalistes à l'orée de la naissance des « nouveaux philosophes »[185]. D'un autre point de vue, l'importance de la « Nouveauté » de Wilson ne peut qu'inspirer un homme de théâtre qui s'est donné pour mission de *trādēre* l'innovation éthique et civique de Gémier et de Vilar au cœur des révolutions esthétiques de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Réinventer un nouvel usage de « nos » classiques avec un diptyque « classique » : un nouveau Tartuffe et La Dispute

Passée la phase de « préfiguration » avec les créations de *Toller* et de *Par-dessous bord*[186], la première saison officielle du TNP-Villeurbanne commence avec la création de deux œuvres

---

[183] Roger Planchon, « L'intuition du réel », *Le Monde*, 11 octobre 1979.

[184] « Ni le mot ni la chose : Robert Wilson n'a pas inventé l'image au théâtre. Mais faute de l'inventer, sans doute l'a-t-il imposée ; et sinon le mot (qui n'est pas de lui) ni la chose (qui n'en est pas une), du moins son impact lexical et son emprise scénique. » (Frédéric Maurin, « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La Scène et les images*, *Les Voies de la création théâtrale*, n° 21, Paris, éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2001, p 49).

[185] « Après l'influence de Brecht, l'œuvre que je trouve peut-être la plus impressionnante est celle de Bob Wilson. Il nous a donné à tous force et courage (peut-être plus encore que Brecht). Il prouve que l'on peut faire une écriture scénique totalement indépendante du texte. C'est une révolution dans le théâtre. Il prouve qu'on peut faire des images au théâtre qui ne soient pas ridicules, par rapport à la peinture, par exemple (pendant longtemps chacun pensait qu'une image au théâtre serait toujours plus faible, plus ridicule qu'au cinéma ou dans une peinture. Bob Wilson prouve le contraire). » (Entretien avec Roger Planchon de Jean Mambrino, *Les Études*, n° 347, août-septembre 1977, p. 228-229. Cité aussi par Frédéric Maurin, « Au péril de la beauté […] », *op. cit.*, p. 50).

[186] *Toller* est une pièce de Tankred Dorst mise en scène par Patrice Chéreau dans l'adaptation dramatique et scénique de François Regnault à partir de la traduction de Gaston Jung. Première le 12 janvier 1973 au TNP-Villeurbanne, musique de Fiorenzo Carpi, scénographie de Richard Peduzzi, costumes de Jacques Schmidt et éclairages d'André Diot. Roger Planchon crée la pièce de Michel Vinaver *Par-dessous bord* le 13 mars 1973 au TNP-Villeurbanne, avec la musique de Karel Trow, la chorégraphie de René Goliard, la scénographie d'Hubert Monloup, les costumes de Jacques Schmidt et le dessin lumières d'André Diot. À remarquer que si le texte de Dorst est profondément travaillé et interprété par Chéreau et par son dramaturge, la pièce de Vinaver est également profondément adaptée par Planchon, en raison de la durée de cette chronique farcesque sur l'évolution du monde industriel à l'orée de la société de consommation et pour correspondre à la *praxis* de mise en scène de Planchon. Les documents du fonds Planchon permettraient de retracer la genèse de cette œuvre scénique, dont l'*auctorialité* semble partagée entre Planchon et Vinaver, hypothèse qui pourrait, mais doit encore

classiques et avec une tournée internationale. Planchon choisit en effet de transformer et d'approfondir son *Tartuffe*[187] mais en reprenant l'essentiel de l'interprétation de 1962 : « Dans notre premier travail sur *Tartuffe* René Allio (dont nous avons repris ici l'idée scénographique) avait surtout cherché à retirer la pièce d'[un] cadre petit bourgeois. […] Avec Hubert Monloup cette idée n'est pas abandonnée mais est livrée sous un autre angle[188]. » Le cadre international de cette reprise radicale dit, en outre, l'importance de ce spectacle[189]. Chéreau, de son côté, s'empare d'une pièce de Marivaux considérée comme mineure, *La Dispute*[190], pour composer, avec une œuvre scénique qui fera date, le deuxième volet du *diptyque classique* de la programmation 1973-1974 du nouveau TNP.

Dans une première ébauche d'étude croisée de ces deux œuvres[191], nous avons cherché à montrer la proximité entre les *praxis* de ces metteurs en scène aussi bien que la spécificité de leurs *styles* respectifs. Sans proposer une analyse approfondie et exhaustive de ces deux mises en scène[192], il s'agit, ici, de suggérer la spécificité respective de deux œuvres scéniques qui semblent proposer une rénovation formelle de la pratique de l'interprétation scénique d'une fable du passé.

En 1973, Planchon veut réaffirmer que pour lui « *Le Tartuffe* n'est pas une moralité et surtout la traduction scénique qu'alors on en donne appauvrit la pièce[193] ». Tout comme en 1962, cette mise en scène propose aux spectateurs de « réfléchir sur les mutations à l'œuvre dans la société du XVII^{e} siècle, [et à] se reconnaître, malgré [mais il faudrait ajouter en raison de] la distance temporelle, dans l'action représentée sur le plateau[194] ». La succession des scènes de cette seconde version souligne toujours, donc, à quel point Tartuffe est entré dans le cœur d'Orgon aussi bien que le contexte dans lequel est plongée cette famille de la haute aristocratie du XVII^{e} siècle.

être vérifiée, nous expliquerait les raisons profondes qui, en 1990, porteront Vinaver à postuler, pour Planchon d'abord, le passage de l'*auctorialité* au théâtre de l'auteur de la pièce à l'auteur du spectacle.

[187] Première au Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, le 27 juin 1973.

[188] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Tartuffe*, juin 1973 – Notes manuscrites de Roger Planchon sur la mise en scène », 4-COL-112 (719).

[189] *Cf. infra* IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive – L'Avare.

[190] Première au Théâtre de la Musique (actuelle Gaîté Lyrique), créée le 24 octobre dans le cadre du premier Festival d'Automne.

[191] « Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un « nouvel usage » des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe* », *op. cit.* (à paraître). Cette analyse s'est d'ailleurs concentrée sur la dramaturgie sonore, réalisée par André Serré, de ces œuvres scéniques.

[192] Nous avons par ailleurs déjà proposé une synthèse de l'analyse de ce second *Tartuffe* au cours d'une communication intitulée « Roger Planchon entre *George Dandin* et *L'Avare* : une traversée de Molière et du théâtre », présentée à la Maison française d'Oxford le 27 juin 2022 (les actes de ce colloque international sont en cours de publication).

[193] Fonds Planchon, BnF-Richelieu, 4 COL 112 (1204) « Notes sur *Le Tartuffe*. Première version », tapuscrit numéroté, p. 62-63.

[194] Didier Plassard et Brigitte Prost, « La figure et la toile : de l'historicisme dans les mises en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 39, 2006, p. 89.

En effet, Monloup, à qui est confié ce travail de reprise et de transformation d'un précédent projet scénographique, reproduit le palais d'Orgon comme une maison en pleine restructuration, dans laquelle des peintures ou des statues du XVI^{e} siècle sont en train d'être substituées par des œuvres plus modernes : « Nous sommes dans un palais, dont les murs sont toujours à demi-cachés par des bâches ce peut être un intérieur de l'âge baroque en réfection, ou bien une demeure récente, dont on s'apprête à essuyer les plâtres. […][195]. »

Ainsi, la scène représente une époque suspendue entre la fin de la Fronde et la pleine affirmation de l'absolutisme[196], tout comme la plongée dans l'intimité quotidienne d'Orgon est accentuée à partir de la conception des costumes :

> L'essentiel est dans la vie quotidienne de la maison d'Orgon. […] La sensualité diffuse de cet univers pictural est passée aujourd'hui dans les costumes de Jacques Schmidt. Ces gens sont en chemise, en déshabillé, en robes de chambre souples, surpris dans leur intimité, se frôlant dans une incessante promiscuité charnelle. Pour les grandes occasions, quand il faut paraître, ils revêtent un somptueux habit de lumière[197].

[195] Propos de Planchon recueillis par Jean-Pierre Léonardini, « *Tartuffe* remis sur le métier », *L'Humanité*, 13 juin 1973.
[196] Cette nouvelle création nous conduit en effet jusqu'à la « cantine » du palais d'Orgon, ou, dans tous les cas, dans la pièce située au plus bas, et profond, étage de ce palais. Allio et Planchon, en 1962, nous offraient en revanche la pénétration dans les espaces intimes de cette famille à partir des salons des premiers actes jusqu'à l'anti-chambre des derniers.
[197] Propos de Planchon recueillis par Jean-Pierre Léonardini, « *Tartuffe* remis sur le métier », *op. cit.*

Détail d'un cliche de ©Rajak Ohanian, conservé dans le fonds photographique du fonds Planchon (section en cours d'inventaire). À souligner qu'Orgon est interprété par Gérard Géret (à droite, à genoux), Tréjan étant impossibilité à reprendre son rôle au cours de la reprise de la pièce à Villeurbanne

Le désir de rendre tangible le *dénouement* d'une famille et la sensualité de la relation entre Tartuffe (interprété par Planchon) et Orgon (Guy Tréjan) renforce une lecture dramaturgique qui montre à quel point la dimension intime des personnages révèle le contexte politique et vice-versa :

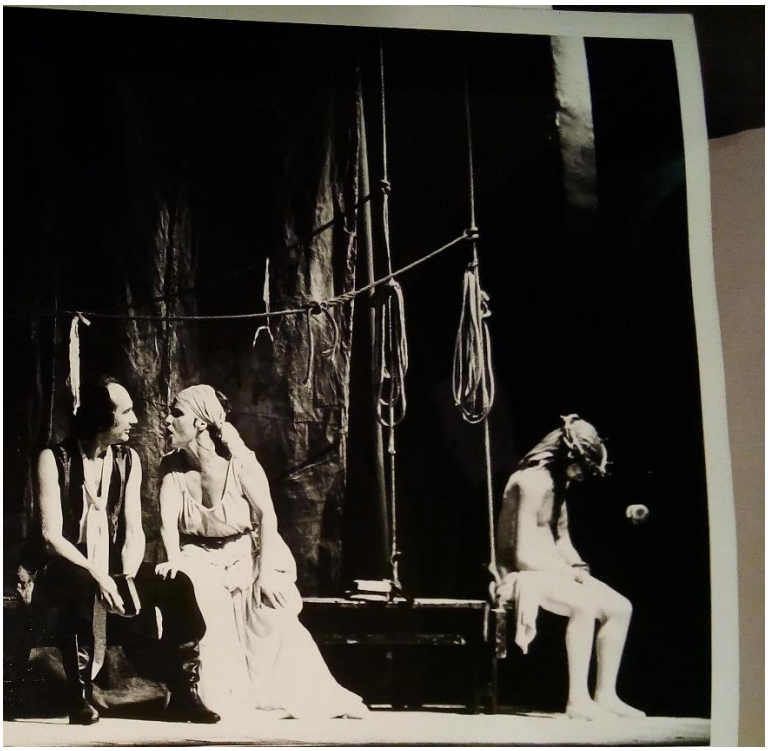
> Le va-et-vient de l'idéologique à l'affectif est ce qu'il y a de plus étonnant dans *Tartuffe*. On connaît cette vérité d'évidence : quand on se dispute, dans certaines familles, à propos de politique, on a le sentiment qu'au fond ce n'est pas sérieux, que l'essentiel est ailleurs. En revanche, d'autres se querellent pour des riens, mais sont divisés, en réalité, pour des raisons sociales, donc politiques. Dans *Le Tartuffe*, les deux types de discorde ne sont jamais confondus. On ne peut se tromper sur l'un ou l'autre mobile[198].

Suivant cette perspective et la plus patiente lecture à la table du texte, la spécificité et la distance qui nous séparent de la langue de cette œuvre doivent pleinement être récupérées : « Quant au texte, l'immense difficulté est de le penser en langue ce XVII^{e} siècle. La versification n'est qu'un problème secondaire. Cette langue ancienne n'est pas pauvre. Elle est aussi riche que la nôtre[199]. »

Cette rigueur, qui se voudrait quasi-philologique, n'estompe pas mais au contraire augmente le caractère profanatoire de cette exégèse, ainsi l'arrivée de l'Exempt à l'acte V demeure une « preuve » du réalisme politique de Molière. De plus, le lieu où se déroule cet acte final se transforme en une véritable chambre des tortures, dans laquelle Laurent sera supplicié et Planchon/Tartuffe ligoté et violemment malmené, en anticipant au public la punition qu'il ira sans doute subir. Enfin, pour cette seconde version, Planchon peut insérer une scène qui probablement propose une identification entre le personnage de Cléante (Gérard Guillaumat) et le Christ, sous un mode métonymique souligné par Michel Corvin[200]. De la même manière, selon André Merle[201], cette scène serait une allusion à la posture de l'acteur Cieslak qui transfigure le Christ dans le *Prince constant* de Grotowski. Planchon choisit de placer au cours du premier acte du spectacle la statue en bois d'un Christ qui semble bien être sculpté à partir du modèle des *Cristos de la Humiltad y Paciencia* propre au baroque espagnol[202]. Cette effigie semble en effet dialoguer directement avec Cléante et Dorine au tout début de la pièce..

---

[198] *Ibidem*.
[199] *Ibidem*.
[200] *Cf.* Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses universitaire de Lyon, 1985, p. 126. Cet auteur individue la métonymie derrière la posture du Christ et de Cléante mais surtout à partir du costume du personnage, avec les bras découverts.
[201] *Cf.* André Merle, « *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon », *Travail théâtral*, n° 17, octobre-novembre 1974, p. 43.
[202] Un exemple de ces statues est représenté par le *Cristo de la Humildad y Paciencia* réalisé par Antonio de Quirós le 19 mars 1696 et situé dans le retable de la cathédrale de San Cristobal de la ville de Séville.



Détail d'un cliche de ©Rajak Ohanian, conservé dans le fonds photographique du fonds Planchon (section en cours d'inventaire). De gauche à droite : Gérard Guillaumat (Cléante) ; Arlette Gilbert (Dorine).

Le signe scénique représenté par ce Christ dans « *Le Tartuffe* selon Planchon » assumerait des significations ouvertes et vraiment « multiples »[203]. C'est qu'à la suite de la découverte des œuvres de Bob Wilson, ses mises en scène s'enrichissent de signifiants et de symboles plus complexes et, surtout, ouverts. La statue baroque du Christ peut donc être interprétée comme une référence à la posture de l'intellectuel tourmenté Cléante, par une tradition d'interprétation consacrée comme le porte-parole de Molière, comme une référence historique parfaitement calée dans son contexte ou comme un renvoi méta-théâtral, peut-être ironique, à un spectacle en 1967 lourdement critiqué. Les interprétations de ce signe ne se contredisent pas mais se somment les unes aux autres, quand bien même cette mise en scène propose une ligne d'interprétation principale du texte de Molière. Voilà que Planchon peut désormais affirmer de croire « à une sorte de réalisme visionnaire qui donne leur vérité aux œuvres du passé[204] ».

[203] Pour reprendre un terme de l'analyse de Dort du « *Schweyk* selon Planchon » de 1961, *cf. supra* II.2.3 Les « deux Schweyk » – *Le* Schweyk *du Théâtre de la Cité*.

[204] « En termes d'aujourd'hui, l'histoire [de *Tartuffe*] se raconte ainsi : sous le gouvernement de De Gaulle ou d'Helmut Schmidt, un homme proche du pouvoir a gardé des contacts avec l'O.A.S. ou la bande è Baader. On le dénonce, les flics viennent l'arrêter. Un préfet en mission intervient, le pouvoir central pardonne à son serviteur, fait coffrer le membre de l'O.A.S. ou de la bande à Baader, et coffre au passage le petit donneur. Ce n'est pas une solution purement esthétique, ici le concret a son poids. Je crois à une sorte de réalisme visionnaire qui donne leur vérité aux œuvres du passé. » (« Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 59).

Mais que signifie, concrètement, chercher un réalisme visionnaire ? S'agirait-il d'un dépassement ou d'un reniement du « réalisme critique » recherché dès 1957 ? Dans son compte rendu paru sur *Travail théâtral*, André Merle enregistre une réaction de la salle à un passage du spectacle. Selon ce témoin, la réplique de Cléante : « Nous vivons sous un règne et sommes dans un temps / Où par la violence on fait mal ses affaires[205] »

> a été saluée par des ricanements cyniques particulièrement pertinents. D'autant plus que cette réplique se situe avant l'intervention de la police royale et de l'Exempt. Dans cette intervention, je garderai l'image du curieux supplice de Laurent : suspendu par les bras, la chemise relevée sur la tête, le pantalon baissé sur les chevilles, ce corps presque nu, mais avec des bas noirs, offert à je ne sais quel martyr, peut-être les flèches comme pour saint Sébastien. Cette image dose subtilement l'horreur par ce qu'elle suggère de violence et de volonté d'humiliation sexuelle. *Tartuffe,* dans cette nouvelle mise en scène de Planchon, a été créé pendant une tournée en Amérique du Sud, au Brésil et au Chili notamment[206].

L'opération de contextualisation historique et, dans le même temps, de distanciation de la fable à partir des perspectives, tragiquement ironiques, de la contemporanéité est parfaitement opérant dans cette mise en scène. Remarquons, alors, que la cruauté du traitement que subit le Tartuffe incarné par Planchon, encore jeune homme malgré ses années d'expérience théâtrale, semblent des indices forts au sujet de l'interprétation de l'acteur-metteur en scène Planchon. Plus encore que le Tartuffe de Michel Auclair, celui de Planchon est bien un voyou qui de la façon la plus impudique croit pouvoir conquérir Elmire tout en étant un jeune arriviste qui provient de milieux subalternes. Les images de ce spectacle, en particulier celles de la première villeurbannaise du spectacle[207], laissent transparaître un sourire, une attitude et un regard féroces qui disent l'envie et le désir d'un Tartuffe « affamé » aussi d'un point de vue social[208].

Les photographies que Rajak Ohanian a prises de cette pièce, grâce aux autres traces à notre disposition, permettent d'analyser la mise en scène de Planchon ainsi que *La Dispute* de Chéreau. Les images publiées par Bataillon permettent pareillement de saisir l'évolution en termes de construction de la scène et d'usage de la lumière de ce spectacle[209], à l'instar des clichés pris par un photographe qui nous est inconnu, actuellement conservées à la BnF. Ces dernières images ont le mérite de reproduire la totalité de la scénographie de chaque acte de la pièce et de deux passages clefs de la pièce. Prenons rapidement en compte la vue globale de l'acte II, qui dit clairement à la

[205] *Le Tartuffe,* Acte V, scène II, in *Œuvres complètes,* tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 175.
[206] André Merle, « *Tartuffe* mis en scène par Roger Planchon », *Travail théâtral,* n° 17, octobre-novembre 1974, p. 44-45.
[207] Qui s'est déroulée du premier au 20 mars 1974, avec comme substitue d'Orgon Gérard Géret.
[208] Une trace vidéo de cette interprétation est disponible en ligne : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00262/tartuffe-de-moliere-mis-en-scene-par-roger-planchon.html, extrait émis le 3 juillet 1977, consulté le 16 juillet 2022.
[209] *Cf.* Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 83-87.

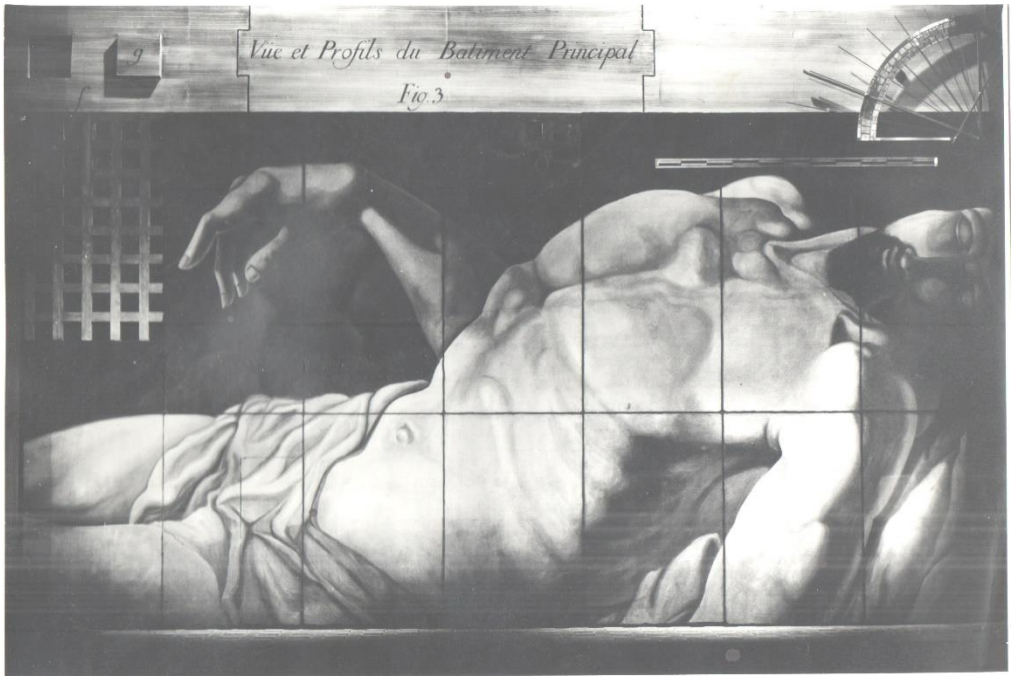
fois l'intimité dans laquelle cette mise en scène nous fait pénétrer et l'instabilité historique de ce palais « en réfection ».

Détail de la scénographie de Monloup de l'acte II. Cliché conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Photos Tartuffe », 4-COL-112 (1151), porte la mention manuscrite © K. Goto.

La grande décoration en ovale au centre de l'image, un *tondo* représentant un ciel qui deviendra une décoration en trompe-l'œil, est posé en bas, sous des linges, accompagné par un mannequin qui aura, plus tard, la fonction de soutenir l'habit de mariage de Mariane – qu'Orgon promet en épouse à Tartuffe. Or, si l'ensemble dit, d'un côté, la simplicité et le quotidien d'une maison pourtant luxueuse, la disposition et la fonction de ces objets se fera, de l'autre, plus complexe au fil du spectacle. Le *tondo* qui campe dans ce cliché, par exemple, deviendra l'immense cadre d'un miroir qui soulignera les échanges d'Orgon avec ses servantes et ses monologues intérieurs, reflétant la scène mais, avec malice, invitant le public à se perdre dans ce jeu baroque de miroirs[210]. Certes, tout comme dans cette reprise, aussi en 1962 *Le Tartuffe* de Planchon commençait avec

[210] Détail de l'acte IV, cliché conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Photos Tartuffe », 4-COL-112 (1151).

l'ouverture d'une porte placée impudiquement sous le sexe de la sensuelle descente de croix qui fait office de rideau de scène[211].



Reproduction en noir et blanc du rideau de scène du Tartuffe, *version 1973. Artiste anonyme de l'école française, musée de Dijon, © CRDP*.

Mais n'importe quelle image fixant des passages de la version de 1962 peut montrer que derrière de multiples symboles et allusions plus ou moins explicites, la scène doit indiquer une situation concrète et solide, les signes sur scène conduisant à une lecture claire et univoque de l'œuvre, la situation de la pièce étant ancrée dans des lieux marqués par un réalisme n'ayant rien de « visionnaire ».

[211] Mais en 1973, la voix-off de Planchon lit un texte de Saint-François de Sales qui, par la voix volontairement sensuelle de cet acteur, anticipe et amplifie le caractère érotique de la foi d'Orgon, *cf.* « Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un « nouvel usage » des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe* », *op. cit.* (à paraître).

Tartuffe, *mise en scène 1962, Théâtre de la Cité, Villeurbanne, archives personnelle de Michel Bataillon, photographie de © René Basset*

Onze ans plus tard, ce réalisme ne perd pas sa force, mais il s'enrichit de couches d'interprétation plus denses, plus profondes, qui invitent le spectateur à suivre le chemin de l'Histoire et d'une historie individuelle au risque, aussi, de se perdre dans les rêves et les illusions des personnages. Bref, *Le Tartuffe* de 1973 est encore une fois un « *Tartuffe* de plus », pour reprendre la même formule utilisée pour la création de 1962, et demeure l'interprétation matérialiste d'un metteur en scène critique. Or, ce spectacle est aussi une tentative de rendre sensible sur le plateau les fantasmes de l'*auctor* du spectacle via une « copie » des nouvelles techniques d'artistes de la scène dont la liberté de création est totale[212]. Or, avec *La Dispute* de Chéreau ce phénomène est davantage significatif.

Pour Dort, dans *La Dispute* « la nuit a remplacé le jour cru où se jouaient, autrefois, *Les Soldats* ou *Dom Juan*[213] ». Voici la présentation du critique italien Franco Quadri de la pièce de Marivaux et de l'œuvre scénique de Chéreau, adressée à un public non français des années 1980 :

> *La Dispute* était à l'origine une pièce en un acte de quelques pages, une démonstration élémentaire dans le pur style du XVIII[e] siècle ; un bijou de naïveté élégamment sophistiqué, qui n'a jamais été remis en scène après le fiasco de ses débuts. C'est l'histoire d'un pari entre un

[212] En 1977, Planchon affirme : « Ce qui se passe au théâtre en ce moment est formidable, on n'en a pas vu l'équivalent depuis les années vingt. Masi c'est un tel renouvellement que le public est dérouté. Un peu comme lorsque l'art moderne a surgi, les gens se sont dit, mais qu'est-ce c'est que ça, on n'y comprend rien. Il a fallu apprendre à « lire » l'art moderne. Il faudra apprendre à « lire » le théâtre moderne. Il faudra apprendre à lire Grotowski, le Living et Bob Wilson. » (Entretien de Roger Planchon avec Jacqueline Demornex, *Elle*, n° 1637, mai 1977, p. 33).

[213] Bernard Dort, « Marivaux sauvage », *Travail théâtral*, n° 11, p. 62.

> prince et une grande dame sur la supériorité qualitative des sexes, et sur le propre de l'infidélité chez l'homme ou chez la femme ; nous sommes au siècle de Jean-Jacques Rousseau [...]. Précédé par l'exécution du début du *Requiem* de Mozart[214] dans l'obscurité la plus complète, le long prologue [...] est récité dans un style nettement académique, dans le « style Marivaux » de la tradition officielle, sur une estrade quadrangulaire élevée au centre de la salle, devant le rideau fermé [...] : elle représente le lieu de la raison et de la convention, éclairé par un seul rayon de lumière qui, avec la précision d'un laser du projecteur, tombe sur un miroir, rebondit sur un [prisme géant] du XVIII[e] siècle et tombe au sol, éclairant tantôt un visage, tantôt une main, et dramatisant la confrontation esthétisante qui a déjà lieu là, au niveau mondain, à la cour du Prince. L'artifice d'une situation typique du XVIII[e] siècle devient une admirable page de théâtre exprimant les jeux géométriques et les raffinements rationalistes d'une société, et d'une littérature. [...] Après ce grand essai de virtuosité, en effet, les personnages se mettent en route pour le festin-démonstration promis, en traversant un bois jeté en travers de la fosse, un pont étroit et dangereux sur le golfe mystique, immergé dans des bouffées de brouillard : c'est le Prince, le manipulateur extérieur de l'histoire, qui les guide comme un metteur en scène et ouvre le rideau, pour monter avec eux sur la scène, où parmi les brumes on peut voir briller la lune[215].

La description de Quadri nous permet immédiatement d'entrer dans cette œuvre scénique et de saisir quelque chose de la perturbante beauté de ce spectacle ainsi que du charme de ses protagonistes, le Prince (Roland Bertin) et la noble Hermiane (Norma Bengell)[216]. De surcroît, la description de Quadri met bien l'accent sur le rôle de « meneurs des jeux » du Prince, que le critique assimile à raison à un *regista*, et sur la nature perverse du spectacle auquel nous assistons alors que les comédiens *pénètrent* la langue de Marivaux. Le public ainsi découvre l'intimité mise en spectacle des jeunes cobayes Eglé (Laurence Bourdil) et Azor (Hugues Quester), accompagnés et surveillés par les serviteurs afro-américains Mabel King (Carise) et Thomas Anderson (Mesrou).

---

[214] Ici, Quadri se trompe. Comme l'a indiqué Odette Aslan : « L'*Ode funèbre maçonnique* de Mozart retentit pendant sept longues minutes, précédant le Prologue. Durant ce thème, initiatique lui aussi, de la fumée s'élève de la fosse d'orchestre, incandescente, hypnotique. Au début et au cours de l'expérience, résonnent les trompettes d'une marche funèbre de la New Orleans. Les deux serviteurs noirs qui, chez Marivaux, ont élevé les enfants, sont, dans la mise en scène, deux Noirs américains, ironiques et violents, servants ambigus du rituel, aux ordres du Prince/ordonnateur. » (Odette Aslan, « Un spectacle matrice : *La Dispute* », in Odette Aslan (dir.), *Les Voix de la création théâtrale 14. Chéreau. De Sartrouville à Nanterre : La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, le théâtre lyrique*, Paris, éditions du CNRS, 1986, p. 105.

[215] « *La Dispute* era in principio un atto unico di poche paginette, una secca dimostrazione elementare in puro stile settecentesco ; un gioiello della naïveté elegantemente sofisticata, mai più messo in scena dopo il fiasco del debutto. È la storia di una scommessa tra un principe e una gran dama sulla superiorità qualitativa dei sessi, e se l'infedeltà sia propria dell'uomo o della donna ; siamo nel secolo di Jean-Jacques Rousseau […]. Preceduto dall'esecuzione dell'inizio del requiem mozartiano in piena oscurità, il lungo prologo […] è recitato in stile accentuatamente accademico, alla Marivaux come lo intende la tradizione ufficiale, su una piattaforma quadrangolare elevata al centro della sala, davanti al sipario chiuso : rappresenta il luogo della ragione e della convenzione, illuminato da un solo raggio di luce che con la fine determinazione di un laser dal proiettore cade su uno specchio, rimbalza su un risuonatore settecentesco e muore a terra, illuminando ora un volto ora una mano, e drammatizzando l'estetizzante confronto che già lì si svolge, a livello mondano, alla corte del principe. L'artificio di una situazione tipicamente settecentesca diventa, in una mirabile pagina di teatro espressiva dei giochi geometrici e delle raffinatezze razionaliste di una società, e di una letteratura. […] Dopo questo gran saggio di virtuosismo, infatti, i personaggi si avviano alla festa-dimostrazione promessa, solcando un legno gettato attraverso la fossa, uno stretto e pericoloso ponte sul golfo mistico, immerso tra sbuffi di nebbia : è il principe, esterno manipolatore della storia, che li guida come un regista e gli apre il sipario, per ascendere con loro al palcoscenico, dove tra le brume si vede risplendere la luna. » (Franco Quadri, *Il Teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Gruber, Bene,* Turin, Einaudi, 1982, p. 96-98).

[216] La beauté de leurs regards, le charme et la frivolité des costumes de ces représentants de la haute société, habillés comme pour un gala, en smoking les hommes, sont pleinement restitués par les clichés de Rajak Ohanian BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112, « Photographies », [*Le Tartuffe* et *La Dispute*], inventaire en cours.

Or, les notes de Chéreau montrent à quel point l'expérience historique subjective et sa propre réflexion sur l'être humain, au lendemain de la faillite politique de la « révolte » de 1968, suivie par l'affirmation d'une révolution esthétique[217], marquent la vision du metteur en scène :

> Pour prouver des choses philosophiques, [dans cette pièce] on enferme des gens au nom d'un idéal. À un moment donné, la pièce se perd dans des contradictions infinies. Finalement, lorsqu'on essaie de se représenter la situation de façon réaliste, on aboutit à des choses terribles. C'est un apprentissage du monde non seulement sur le plan de la sensibilité et de l'érotisme, mais aussi sur les rapports entre les personnes[218].

Pour cette mise en scène, le travail dramaturgique de Chéreau et de François Regnault[219] a saisi critiquement à la fois l'entièreté de l'œuvre de Marivaux, son univers et son époque. Le résultat de cette descente dans cette histoire folle amène certes Chéreau à montrer que la violence exercée par le Prince et Hermiane est d'ordre historique et idéologique. Toutefois, le mécanisme de reconnaissance et de distance d'une contemporanéité au regard d'un passé semble un processus qui ne fonctionne plus de la même manière avec cette création, et le choix des costumes contemporains pour la cour est le premier indice de ce changement. En effet, l'image distanciée et réaliste d'un passé disparaît à la faveur de la monstration, certes critique, d'un jeu cruel qui nous oblige à reconnaître autant le XVIII[e] de Marivaux et de Rousseau que la violence et la folie de notre Culture, qui devient en conséquence une Culture de la domination.

De notre point de vue, il paraît que cette œuvre offre le spectacle de la cruauté du « nouvel humanisme naissant[220] », miroir de l'insoutenable violence qui se cache derrière les plus

---

[217] Dans une perspective légèrement différente mais parallèle à la nôtre, Mervant-Roux a écrit : « C'est dans ce contexte [de post 1968] que nous proposons de réexaminer la relation de *La Dispute* au *Regard du sourd*. Patrice Chéreau a assisté au spectacle de Robert Wilson au moins trois fois, à Nancy, à Paris et à Rome. Qu'il ne soit jamais évoqué dans ses notes atteste de son importance. Il existe assurément des rapports invisibles entre le processus de création qui va conduire à *La Dispute* et l'expérience répétée de l'assistance à *Deafman Glance*. Ces rapports ont été à la fois révélés et masqués par ce qu'on a d'abord pris pour des emprunts ponctuels : les deux chanteurs noirs américains (Mabel King et Thomas Anderson), engagés pour les rôles des serviteurs Carise et Mesrou, « semblent avoir été oubliés par Wilson », plaisante alors Matthieu Galley. La boutade touche juste. Mais il ne s'agit pas de la part de Chéreau d'une simple citation, et l'essentiel n'est pas d'ordre visuel. Ce qui est en jeu est le parler, et plus largement l'usure du discours, telle que la vit alors Chéreau – et une bonne partie du théâtre français. *La Dispute* est créée au retour d'Italie, après la période d'exil qui suit le départ de Sartrouville. Dans « Une mort exemplaire », le pire problème n'est pas la faillite financière, mais le double épuisement de la parole de l'artiste : l'épuisement de la parole directe, celle de l'animation culturelle et sociale, une obligation militante, mais surtout l'épuisement du « discours indirect » scénique. Le Berliner Ensemble, note Chéreau, avait su inventer une « forme » pour son temps. Lui-même et ses amis n'ont pas encore trouvé celle qui correspondrait à leur génération, sonnée par l'échec de Mai 68 et cependant persuadée qu'un changement majeur s'est produit, qui périme toutes les poétiques. » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *op. cit.*, p. 28).

[218] BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (613), « *La Dispute* 1ère version », document dactylographié, de quatre pages non numérotés, intitulé « La Dispute de Marivaux. Interview de Patrice Chéreau ». Il s'agit sans aucun doute d'un texte composé par Chéreau, ensuite repris, dans certains passages, pour des interviews, mais jamais entièrement publié, à notre connaissance.

[219] *Cf.* François Regnault, « Disputations », Odette Aslan (dir.), *Les Voix de la création théâtrale 14. Chéreau. De Sartrouville à Nanterre : La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, le théâtre lyrique*, Paris, éditions du CNRS, 1986, p. 120-125.

[220] BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (613), « *La Dispute* 1ère version », *op. cit.*

lumineuses illusions du XVIII[e] ou du XX[e] siècles : les deux époques étant confondues, non distancées l'une par rapport à l'autre. Or, si dans *Le Tartuffe* de Planchon la richesse sémantique des éléments scéniques s'additionne et n'efface pas la structure profonde de la lecture dramaturgique historicisante, Chéreau, même opérant en metteur en scène critique, propose une traversée qui se fonde sur une exposition de la cruauté d'une langue et d'un siècle et invite le public à pénétrer dans une œuvre scénique polycentrée. En effet, les multiples suggestions scéniques de Chéreau ne renforcent plus une lecture principale et « rationaliste » de la fable. D'ailleurs, le travail psychologique profond que Chéreau accomplit avec ses comédiens (« les instructions que je donne aux acteurs sont toujours totalement psychologiques, […] quand on me dit qu'il faut faire un travail sans psychologie, je ne comprends pas ce que ça veut dire[221] ») et le rapport même qu'il instaure avec Marivaux, plus encore qu'avec ce texte, semblent révélateurs du glissement de la posture intellectuelle de ce metteur en scène à l'égard de l'usage d'un passé, qui reprend mais dans une direction différente de celle empruntée par Planchon.

Bref, Chéreau semble donner vie à une réalisation scénique qui dé-historicise un passé à travers une analyse scénique et historique raffinée des pièges propres à la langue de Marivaux, pour ainsi restituer le sadisme de notre Culture européenne, à son apogée comme aujourd'hui. À propos de cette mise en scène, Vitez, par exemple, écrit :

> Cet exemple du crépuscule recommencé donne l'idée de la beauté du spectacle : union de la réflexion sur le texte et du texte lui-même : non point prétexte, et j'y insiste […]. Ici la beauté est celle de l'œuvre même, et de Marivaux, et du siècle : le palais isolé dans la nature, la froideur de l'expérience, la cruauté du désir, l'expérience elle-même comme un trait de l'esprit du mal – car on les mettra peut-être à mort, ces jeunes gens, quand ils auront servi à la démonstration du prince philosophe, avons-nous pensé à cela ? À vrai dire, il serait bien peu intéressant que le XVIII[e] siècle soit ainsi reconstitué, si le spectacle de Chéreau ne nous rendait témoins du passé de nos idées et de nos rêves collectifs. Expérimenter sur l'homme comme on peut le faire sur la

[221] Cet extrait est tiré d'un entretien accordé à Franco Quadri, dont voici une citation extensive : « […] trois fois j'ai eu l'impression d'un auteur [Marivaux] qui avait une connaissance particulière des êtres ou des âmes, de l'âme même des gens, connaissance qui ne me paraissait pas très française, contrairement à ce que l'on dit ; car toute l'œuvre de Marivaux n'était pas du marivaudage : pour moi c'était beaucoup plus qu'une description splendide de toutes les contradictions des gens, des difficultés de la vie. Alors, comme mon travail est toujours très psychologique, j'ai toujours essayé de creuser la psychologie au théâtre, les instructions que je donne aux acteurs sont toujours totalement psychologiques, mais pas seulement, quand on me dit qu'il faut faire un travail sans psychologie, je ne comprends pas ce que ça veut dire, parce que de toute façon on ne peut pas s'en passer, il y a celle du metteur en scène et celle de l'acteur, donc en Marivaux j'ai trouvé un auteur. C'est une connaissance comme dans certains films. » / « […] per tre volte ho avuto l'impressione di un autore [Marivaux] che aveva una conoscenza particolare degli esseri o delle anime, dell'anima stessa della gente, una conoscenza che non mi sembrava molto francese, contrariamente a quello che si dice ; perché tutto il lavoro che faceva Marivaux non era il marivaudage : per me era molto di più di una descrizione splendida di tutte le contraddizioni della gente, delle difficoltà di vivere. Quindi siccome il mio lavoro è sempre molto psicologico, ho sempre cercato di approfondire la psicologia nel teatro, le indicazioni che do agli attori sono sempre totalmente psicologiche, ma non soltanto psicologiche, quando la gente mi dice che bisogna fare un lavoro senza psicologia non capisco cosa voglia dire, perché tanto non se ne puo fare a meno, in ogni caso c'è quella del regista e quella dell'attore, quindi in Marivaux ho trovato un autore. È una conoscenza come in certi film […]. » (« Conversazione con Patrice Chéreau », in Franco Quadri, *Il Teatro degli anni settanta*, *op. cit.*, p. 107-108). Pour nous, cette affirmation de Chéreau est significative car il avoue à un critique italien d'avoir reconnu en Marivaux un auteur, mais comme s'il s'agissait d'un auteur d'un script qui lui serait consigné la veille d'un tournage.

> pierre ou sur l'insecte est un désir profond que nous avons tous – voir vivre enfin les autres comme des abeilles derrières une vitre, inconscientes, dans une ruche truquée […][222].

L'Histoire dans cette mise en scène ne serait donc plus la boussole qui guide le processus de création et conditionne le processus de réception, mais l'élément qui déclenche une récupération *archéologique* – au sens foucaldien et non littéral du mot[223] – de nos désirs obscurs. Chéreau évoquerait, donc, « nos rêves collectifs » et noirs sous les yeux du public, au lieu de profaner, démasquer et démystifier le piège politique caché derrière la langue et la psychologie de Marivaux. En provoquant, enfin, tout à la fois la répulsion pour le comportement de ces protagonistes et la contemplation admirée pour la beauté de la fable mystique qu'*il* compose en complicité avec l'auteur du texte.

Cela dit, l'hypothèse que nous proposons ici pourrait être synthétisée en reprenant les catégories avec lesquelles nous avons essayé de comprendre la spécificité de l'évolution des modes opératoires des années 1960-1970 au regard de la *praxis* de Planchon. La sacralité propre à la nouvelle convention du « Nouveau Théâtre » semble récupérée par Chéreau dans cette mise en scène ; mais cette sacralité est nécessaire pour des formes scéniques qui, plus ou moins ouvertement, ont l'ambition de produire une rupture avec une convention à la faveur d'une autre. Dans cette perspective, la force de la mise en scène de Planchon est de savoir maintenir ses caractéristiques profanes en intégrant les innovations impulsées par de « Nouvelles » *praxis*. Celle de Chéreau, en revanche, serait d'arriver à réaffirmer et consolider la force de la mise en scène moderne et critique en assumant la force *sacrée* qu'un « Nouveau Théâtre » semble dégager. La mise en scène critique peut alors, avec ces deux modalités distinctes, récupérer et confirmer sa force et réaffirmer sa centralité dans le contexte de production théâtrale de ces années, à la fois via le caractère profane propre à Planchon et celui *sacré* et parce que plus secret et irrationnel propre à Chéreau.

Pour conclure sur cette hypothétique « mise à jour » de la pratique de la mise en scène critique des classiques, il est nécessaire d'évoquer rapidement les figures qui contribuent d'une façon stable à la rénovation de la programmation du nouveau TNP au cours des années 1970 et 1980. En effet, les troupes éphémères des comédiens de Planchon et de Chéreau sont soutenues par des équipes techniques qui composent l'épine dorsale des créations du centre de production et diffusion villeurbannais. Chéreau arrive au TNP accompagné par ses collaborateurs les plus étroits, à savoir, outre François Regnault, par son inséparable scénographe de ces années, Richard Peduzzi, et par

[222] Antoine Vitez, « Pour Patrice Chéreau », document tapuscrit conservé in BnF, ASP, fonds Planchon », 4-COL-112 (6244), publié in *Journal de Chaillot*, n° 1, 3 janvier 1974, maintenant reproduit in *Écrits sur le théâtre II*. *La scène 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995, p. 367.
[223] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Jacques Schmidt[224], dont la maîtrise dans la préparation des costumes deviendra un atout stable dont pourra bénéficier aussi Planchon même au-delà du départ de Chéreau de Villeurbanne.

En ce qui concerne Planchon et sa troupe technique, d'autres personnalités vont contribuer à l'évolution de son style. De l'arrivée de Michel Bataillon nous avons déjà parlé[225], alors que Michel Raskine[226] et Simone Amouyal[227] constituent deux autres collaborateurs inséparables de Planchon. Il s'agit de ses deux assistants à la mise en scène, le premier ancien élève de Bernard Dort, initialement chargé de s'occuper de l'archive du Théâtre de la Cité. Amouyal, d'abord assistante d'André Acquart au cours de la création de *Bleus, blancs, rouges*, restera auprès de Planchon des années durant. Pour compléter cet organigramme, il faut ajouter les membres de l'équipe technique qui doivent concrètement « recopier » les innovations techniques introduites par Bob Wilson à Villeurbanne : les responsables de la conception du dessin des lumières, André Diot[228], et de la dramaturgie sonore, André Serré[229]. Le fonds Planchon permet de saisir une partie importante du travail de ces figures qui collaborent avec une troupe ayant pour but de répondre, à l'échelle d'une institution de service public, aux défis lancés par les nouvelles esthétiques théâtrales de la fin du XX^{e} siècle.

[224] *Cf.* Michel Bataillon *Un Défi en province. Chéreau*, *op. cit.*, p. 142-143. Au regard de la création de *La Dispute*, Mervant-Roux a mené une étude précieuse de la création de ce spectacle sous l'angle de l'apport concret de l'équipe technique pour l'élaboration de cette mise en scène, *cf.* Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Construire à plusieurs la machine à jouer », *Genesis*, n° 41, 2015, 73-90.

[225] Ajoutons uniquement que son engagement en tant que *dramaturg* couvre un domaine d'activité qui, au lieu d'être flou, est très vaste : il suit tout à la fois le processus de création des œuvres de Planchon, qu'il soutient dans ses recherches savantes préalables à la composition de ses œuvres scéniques. Or, son but est, tout d'abord, de soutenir le service relation au public dans son travail de médiation entre les ambitions des directeurs artistiques Planchon et Chéreau et les habitudes du public.

[226] *Cf.* « De l'acteur au metteur en scène », Entretien avec Michel Raskine réalisé par Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanie, réalisé le 12 septembre 2008, revue *Agôn*, [en ligne : De l'acteur au metteur en scène (openedition.org)]. *Cf.* aussi « Le refus de l'anecdote », Entretien avec Michel Raskine réalisé par Adèle Gascuel et Marine Helmlinger, réalisé le 8 novembre 2012, revue *Agôn*, [en ligne : Le refus de l'anecdote (openedition.org)].

[227] *Cf.* « La mécanique de l'œil », Entretien avec Simone Amouyal réalisé par Julie Rossello-Rochet et Victor Thimonier réalisé le 22 octobre et le 29 novembre 2012, revue *Agôn*, [en ligne : La mécanique de l'œil (openedition.org)].

[228] *Cf.* « Lumières d'un homme de l'ombre », Entretien réalisé par Sarah Bornstein et Baptiste Mongis, réalisé le 9 janvier 2013, revue *Agôn*, [en ligne : Lumières d'un homme de l'ombre (openedition.org)].

[229] *Cf.* « De l'image au paysage sonore, la passion du théâtre public », Entretien réalisé par Juliette Riedler, le 13 décembre 2012, revue *Agôn*, [en ligne : https://journals.openedition.org/agon/2615#bodyftn2].

IV.3 *Le Cochon noir* : « une histoire d'almanach[230] » au microscope d'un double exorcisme

> *La civilisation rurale est d'abord le produit d'une histoire […]. Cette histoire est stratigraphique : l'apport spécifique qu'elle reçoit de chaque siècle ou groupe de siècles et de chaque millénaire n'est pas annulé, mais il est simplement recouvert, ou tout au plus érodé, et malmené par l'apport des périodes ultérieures. La somme de ces apports, avant même qu'il soit possible de les comprendre dans leur arrangement structural, doit donc se lire comme une coupe géologique : de bas en haut, si l'on est historien ; et de haut en bas, si l'on est géographe ou ethnologue. Le cas des paysanneries occidentales est très éloquent à ce propos : leurs sociétés constituent des édifices d'une grande complexité ; pendant leur phase d'expansion maximale (XIV^e^-XIX^e^ siècles), elles mettent en jeu des apports, anciens ou neufs, qui sont représentatifs de près d'une dizaine de millénaires[231].*

Au cours des répétitions de la sixième pièce écrite et mise en scène par Planchon[232], l'auteur du *Cochon noir* explique au dramaturge anglais John Burgess la relation entre sa nouvelle écriture-création et ses pièces précédentes :

> Je ne pense pas me répéter. En tout cas, j'espère que je suis en train de changer. Enfin, je sais qu'il y a des analogies entre mes pièces, des choses sur lesquelles je reviens. L'affaire du curé d'Uruffe a été le point de départ de *L'Infâme*. Je suis convaincu que c'est la dernière fois qu'une messe expiatoire a été célébrée dans toute la France. Ce ne serait plus possible aujourd'hui. J'ai le même sentiment pour *Le Cochon noir*. Après 1871, il ne pouvait plus y avoir de sorciers, du moins pas comme avant. Ce tournant particulier était à la fois leur point culminant et le début de la fin. Le triomphe de l'Église dans *L'Infâme* n'est que le prélude du dégel – ils savaient que cela devait arriver. [Le Solitaire] n'est pas dupe non plus, même s'il croit en l'efficacité de ses remèdes. L'interaction complexe entre l'idéologie et la vie quotidienne m'a toujours fasciné[233].

En raison de cette fascination, Planchon veut, en premier lieu, démystifier les mécanismes qui expliquent la soumission d'une communauté villageoise de la Haute-Ardèche aux dogmes de l'Église et à des superstitions folkloriques. En deuxième lieu, à partir du conflit de pouvoir opposant un curé, malade et hanté par les péchés de la chair, à un ermite, un charlatan mais

---

[230] *Cf.* Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 166-167.

[231] Emmanuel Le Roy Ladurie, « Civilisation rurale », *Encyclopædia Universalis* [en ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/civilisation-rurale/, consulté le 23 juillet 2022].

[232] La quatrième publiée, ou la deuxième suivant l'ordre chronologique de la publication de ses pièces, (*cf.* Roger Planchon, *Le Cochon noir. La Remise*, Paris, Gallimard, col. « Le manteau d'arlequin », 1973) et réélaborée jusqu'en 2009 (*cf.* Roger Planchon, *Le Cochon noir*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2010, p. 291-375).

[233] « I don't think I'm repeating myself. Anyway I hope I'm changing. At least I'm not blind to the fact that there are certain analogies between my plays, certain things that I come back to. The affair of the curé of Uruffe was the starting point for *L'Infâme*. I'm convinced that this was the last time a Mass of Atonement was said in the whole of France. It wouldn't be possible nowadays. I have the same feelings about *The Black Pig*. After 1871 there couldn't be any more sorcerers, at least not like before. This particular juncture was at once their high spot and the beginning of the end. The triumph of the Church in *L'Infâme* is just the prelude of the thaw – they knew it had to come. The Hermit isn't taken in either, even though he does believe in the effectiveness of his remedies. The complex interplay between ideology and everyday life has always fascinated me. » (Propos de Roger Planchon recueillis par John Burgess, « Roger Planchon's *The Black pig* at Villeurbanne », *Theatre quarterly*, n° 14, mai-juillet 1974, p. 61).

dépositaire de croyances enracinées dans la culture de cette communauté, il pose la question : « Qu'est-ce que le pouvoir de ceux qui n'ont pas les biens ?[234]. »

La *tranche de vie* paysanne qu'il expose sur scène, au-delà des préceptes naturalistes prônés par Jean Jullien[235], doit également révéler les codes de comportement qui gouvernent cette communauté et le cadre historique qui façonne la mentalité de ces paysans. Gédéon, membre marginalisé du village, veuf et père incestueux, a violé la femme de Rank. La réprobation envers ce geste entraîne la rupture des fiançailles entre la fille de Gédéon, Eulalie, et un jeune militaire, revenu mutilé de la guerre contre les Prussiens. Violette, fille de la possédante Mme Victorine, est la nouvelle fiancée du Militaire, alors Gédéon décide de la violer le jour même de ses noces pour venger sa fille, Eulalie. Ce geste déchaîne les fantaisies du Solitaire, convaincu que le viol a été commis par le diable, et qui exploite cette occasion pour accomplir un exorcisme qui devrait renforcer son prestige au sein du village. La toile de fond est la « Semaine sanglante » de 1871[236], au cours de laquelle les troupes versaillaises d'Adolphe Thiers, en complicité avec les Prussiens, utilisent les prisonniers de guerre mais aussi les paysans français contre les forces des communards.

Planchon poursuit son expérimentation d'un réalisme antinaturaliste et écrit une œuvre consacrée à la démystification du « jeu entre l'idéologie vécue et l'histoire subie[237] » qui mène des paysans à exorciser dans le sang la révolte de la « populace » parisienne ou à accomplir un rite ancestral et morbide pour purifier une jeune fille. Planchon souligne à plusieurs reprises les racines autobiographiques de cette *fabula*[238], telle que le souvenir et la honte de la participation de son arrière-grand-père à la boucherie des armées de Versailles. De la difficulté de comprendre les raisons de la participation de ces paysans à ces boucheries nait la structure de cette œuvre. L'auteur nous met néanmoins en garde que

> le propos de la pièce n'est pas du tout la Commune de Paris. C'est le décalage historique qui [l]'a toujours fasciné. Au moment où, à Paris, les Versaillais fusillent les Communards, il se passe, dans un village, une histoire qui ne se déroule pas à la même heure de l'Histoire. C'est un thème d'aujourd'hui. On envoie des gens sur la lune pendant que d'autres connaissent des conditions de vie moyenâgeuses […]. Que veut dire ce décalage[239] ?

[234] Propos de Roger Planchon recueilli par Guy Pacheu, *Ouest-France*, décembre 1973.
[235] *Cf. Le Théâtre Vivant*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 11.
[236] Du 21 au 28 mai 1871.
[237] Bernard Dort, « Entre la magie et l'histoire », *Travail théâtral*¸ n° 17, octobre-décembre 1964, p. 50.
[238] Un mariage ardéchois auquel il a assisté autour de ses onze ans aurait inspiré l'atmosphère et probablement le thème de la pièce, *cf.* John Burgess, « Roger Planchon's *The Black pig* at Villeurbanne », *op. cit.*, p. 61.
[239] Entretien avec Roger Planchon, *Paris-Normandie*, 11 décembre 1973, cité aussi par Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 160. Maintenant conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « *Le Cochon noir* – Presse, Paris », 4-COL-112 (771)).

Le Cochon noir est une œuvre de fiction qui a l'ambition de restituer au public le choc entre une culture populaire et ancestrale, que l'Église voudrait dompter et remplacer, et une propagande d'État. La poétique « historiciste » de Planchon marque lourdement cette « pièce », à savoir la structure du texte et la première version de l'œuvre scénique. Comme pour la première rédaction des *Libertins,* aussi *Le Cochon noir* est précédé par l'écriture-création d'une pièce que Planchon ne publiera jamais[240]. Il met en scène sa nouvelle pièce dans sa (première) version « définitive » à la Comédie de Caen, le 11 décembre 1973[241].

Même si les structures profondes et les mécanismes de cette pièce ne changent pas, le décalage entre les versions du drame est important car les personnages et leurs attitudes évoluent au fil des mises en scène et des réécritures. Dans la version de 2009, par exemple, Mme Victorine[242] fait clairement comprendre à sa fille et au public qu'elle ne croit pas en la valeur de l'exorcisme voulu par le Solitaire, tandis qu'elle est bien consciente des conséquences pour Violette[243] si le viol était découvert. La foi de tous les villageois dans la valeur de ce rite est en revanche totale dans la version envoyée à Dort[244] et dans la version imprimée en 1973. Des passages de la pièce nous permettent néanmoins de saisir la structure essentielle, jamais remise en cause, du drame.

Tandis que Planchon met en scène son mépris des mécanismes de propagande qui transforment des paysans en bourreaux[245], sa *sympathie*[246] envers ces âmes écrasées par l'Histoire est totale. Les rêves de Gédéon[247], par exemple, disent à quel point la propagande construite à partir de l'Histoire de la Nation peut travailler des esprits maintenus en état de soumission mais aucunement simples. Gédéon, un individu tout à fait marginal, est peint sous des traits quasi *faunesques* : ses désirs sexuels sont aussi irréfrénables que son éthique est conditionnée par la frayeur religieuse qui entre en collision avec ses devoirs envers son honneur et celui de sa fille[248].

---

[240] En 1965, *Patte blanche* avait précédé l'écriture-création d'une œuvre sur le destin des révolutions (*Les Libertins*) ; en 1972, *La Langue au Chat* précède la création d'une enquête sur l'Histoire des mentalités des classes subalternes à l'aube de la contemporanéité : « Un thème me tient à cœur. C'était déjà l'essentiel de *La Langue au Chat*. Je soutiens qu'à côté du pouvoir réel, il y a des gens à qui l'on délègue, en certaines périodes, une parcelle de pouvoir. Ainsi le Chat, régnant par les *mass media*, et le Solitaire, mage villageois, ont la même fonction idéologique. » (Propos de Roger Planchon recueilli par Jean-Pierre Léonardini, *ATAC-Informations*, décembre 1973). Le Chat est en effet le protagoniste de la première pièce dystopique de Planchon qui imagine un monde de l'avenir dominé par des figures médiatiques et spirituelles qui remplacent toute religion.

[241] Cette création est précédée par la mise en espace-lecture effectuée par Rosner, le 8 août 1973, au cours du XXVII[e] Festival d'Avignon, dans le cadre de Théâtre Ouvert, dirigé par Lucien Attoun.

[242] En 1973 interprétée par Denise Noël.

[243] Personnage créé par Anne Deleuze.

[244] Conservé in fonds Dort de la Théâtrothèque Gaston Baty, cote FD 4979.

[245] Mécanisme qui peut justifier un rapprochement avec la transformation de Galy Gay de la pièce *Homme pour homme* de Brecht.

[246] Au sens étymologique du mot.

[247] Interprété par Jean Bouise en 1973.

[248] Incarnée par Dominique Labourier dans la création de 1973.

Or, Planchon ne juge pas l'attitude de ce personnage, ni ne cherche à le justifier, mais l'insère dans un contexte de grande détresse matérielle qui devrait rendre « naturels » ses agissements. De la même manière, dans ce village, à cette époque, l'amour de la Veuve[249], qui trouve du confort en un père incestueux, Gédéon, après avoir perdu mari et enfant durant la guerre, n'a rien d'*a-normal*. En plus, Gédéon est obsédé par le retour de Napoléon I^er^ : malgré qu'il soit mort depuis trente ans, la propagande que le Second Empire fait du Premier, pour Planchon travaille la tête de ce personnage. Ainsi, dans une suite de rêves, qui se veulent révélateurs, il voit sa fille sous les traits de son Empereur, puis, il rêve du fruit de son inceste : « Je rêvais d'un ange, un porc est venu[250] », dit Gédéon à la Veuve qui le cache dans une grotte.

C'est que la propagande – bien plutôt que l'histoire elle-même – ou la religion sont des portes d'entrée vers le mystère de ces hommes et de ces femmes[251]. Propagande et religion forment ainsi un « tout » avec les fantasmes sexuels des personnages, toujours indissociables, pour Planchon, des rôles sociaux de ces personnages. L'exemple le plus éclatant est le Solitaire[252], qui reconnaît et goûte le sperme sur la robe de Violette pour que sa prophétie s'accomplisse[253] et pour justifier l'exorcisme[254] : l'origine du désir caché derrière ce geste est évidente. Néanmoins, cette image est suivie par l'évocation de l'autre rite sanglant qui est commis à Paris contre les « socialos »[255] : dévotion, superstition, sexe, Histoire, propagande se mélangent sans cesse.

Sorcier, ce personnage dialogue avec « les Célestes » et accomplit la volonté de Dieu, mais

> l'occultisme de pacotille du Solitaire qui pratique en charlatan une psychanalyse sauvage spontanée de la communauté villageoise ne se solde pas par le sacrifice d'une bestiole mais par le suicide de Violette[256].

[249] Personnage créé par Catherine Le Couey.
[250] Roger Planchon, *Le Cochon noir*, Tableau V, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 342.
[251] À noter que Planchon ne se pose aucunement le problème de la pertinence des catégories analytiques qu'il utilise pour autant. En 1983, soit dix ans plus tard, Planchon écrira : « Une œuvre de fiction ne rend jamais compte de la souffrance. Au mieux, elle en capte quelques échos. Le sang, sur le papier, n'est que de l'encre. […] Ce n'est pas le thème du roman ou du tableau qui nous impressionne, c'est le sentiment d'entrevoir le tremblement dans la tête de celui qui l'a conçu. » (Roger Planchon, 14 septembre 1983, in *Alice par d'obscurs chemins*, Paris, éditions L'Un dans l'Autre, 1986, p. 99).
[252] C'est Roger Blin qui incarne le premier ce personnage, fasciné par ce rôle et par le sujet de la pièce. Proche de Planchon et de la « bande » de la Rue des Marroniers dès 1953, il affirme : « Chez Planchon, la vie paysanne a un caractère obsessionnel et organique. Elle s'exprime d'ailleurs dans sa patience, dans son calme. Il ne nie pas qu'il cherche des comparaisons avec Valle-Inclan ou Synge. Il n'en est pas moins certain qu'il réussit dans une note inconnue en France […]. » (Propos de Roger Blin, *Le Progrès*, 11 décembre 1973).
[253] Avant le viol de Violette, il venait en effet de mettre en garde Victorine des ombres noirs, des mauvais augures qui auraient risqué de peser sur le mariage.
[254] « LE SOLITAIRE : Petites cochonnes, on sait comment le jus du péché vous gicle dessus. Vous gigotez si fort sous le mâle que vous vous retrouvez barbouillés de la pointe des cheveux à la plante des pieds. (*Il présente le dos de sa main.*) Qui goûte ce jus ? » (Roger Planchon, *Le Cochon noir*, Tableau III, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 326).
[255] Roger Planchon, *Le Cochon noir*, Tableau V, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 348.
[256] Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 162.

Au-delà des différences entre les versions de la pièce, la *fabula* ne peut se conclure qu'avec l'incarcération du Solitaire par les hommes au service de Victorine, Ainsi, vraiment après 1871, rien ne sera plus la même chose dans ses collines où gisait le diable, ce sorcier quittant définitivement ces endroits.

En évoquant la genèse de ce personnage, il nous semble pouvoir évoquer plus globalement la genèse de cette œuvre et indiquer le climat culturel dans lequel cette pièce s'insère. Planchon applique en effet une méthodologie d'enquête sans doute « historiciste » mais aucunement historienne : pour atteindre la poésie de ce *fait divers inventé*, en auteur, il semble s'immerger dans le « microcosme[257] » qu'il crée. Cette proximité est sans doute nécessaire pour créer une œuvre de fiction, mais comment se définit, alors, l'« historicisme » de cet auteur ?

Bataillon explique que *Le Cochon noir* est fruit de la lecture des petits cahiers composant *La Bibliothèque bleue*, petits almanachs conçus pour apprendre au petit peuple les pensées qui ne déplaisent aux classes dominantes[258]. Ces exemples d'une littérature de colportage[259] sont étudiés, dès 1969, par Geneviève Bollème[260], qui en 1971 nous restitue une première anthologie de *La Bibliothèque bleue* [261]. Le critique André Merle, de son côté, essaie de cerner l'importance de cette

[257] « *Le Cochon noir* serait-il une parabole de la Commune ? Non plus, comme *La Remise* ou *L'Infâme*, un drame historique en marge de l'histoire par défaut d'histoire : le drame des laissés pour compte de l'histoire. Mais le microcosme provincial du macrocosme parisien et communard. » (Bernard Dort, « Entre la magie et l'histoire », *op. cit.*, p. 50).

[258] « Depuis l'exil à Sainte-Hélène, le mythe de l'immortalité de Napoléon – qui le premier a donné au laboureur sa parcelle – et de son proche retour sur la terre de France court dans les campagnes, propagé par ces publications populaires que sont les planches d'images d'Épinal, les almanachs et l'ensemble des petits fascicules connus sous le nom de *Bibliothèque bleue*. […] De *La Bibliothèque bleue*, comme d'une carrière, [Planchon] tire des pierres angulaires, des pieds droits, des clefs de voûte et des linteaux pour bâtir son édifice de langue. Par bien des aspects, *Le Cochon noir* est donc une histoire d'almanach. » (Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 166-167).

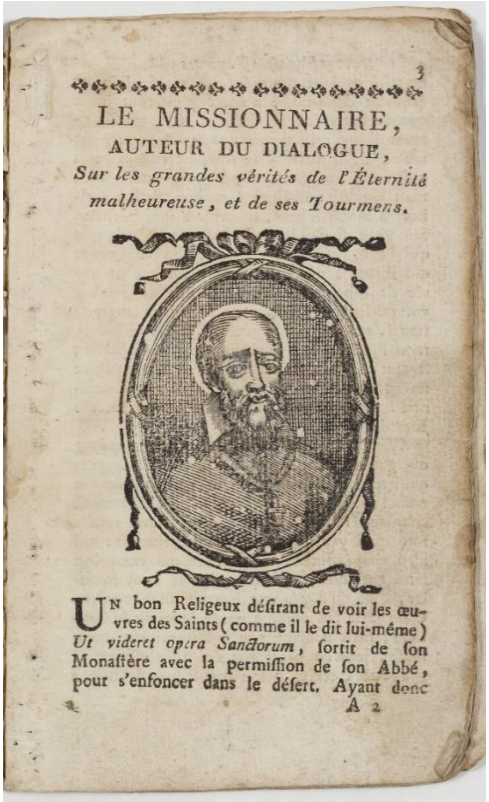
[259] « Le terme désigne les imprimés qui furent diffusés à partir du XVI[e] siècle dans les villes et les campagnes par des marchands ambulants. En font partie les feuilles volantes, les opuscules politiques et religieux, la littérature d'édification, les calendriers et almanachs, les ouvrages de médecine, les dictionnaires encyclopédiques, les ouvrages pour la jeunesse, les feuilles d'images, mais aussi des œuvres littéraires telles que contes, romans d'aventures et abrégés de romans médiévaux, bref la littérature populaire. Imprimés sur du mauvais papier, ces écrits furent vendus, surtout à la campagne, parfois même lus à haute voix, le plus souvent par des colporteurs issus des milieux les plus défavorisés, qui n'avaient pas d'autres moyens d'existence. Au XVIII[e] et au XIX[e] siècles, le colporteur était le principal diffuseur de textes. » (Rosmarie Zeller : « Littérature de colportage », in *Dictionnaire historique de la Suisse*, version du 27 octobre 2015, traduit de l'allemand par Walter Weideli, en ligne : https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/028705/2015-10-27/, consulté le 26 juillet 2022).

[260] *Les Almanachs populaires aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Essai d'histoire sociale*, Paris/La Haye, Mouton et Cie, 1969. Or, l'ouvrage de Bollème se concentre, en réalité, sur *Les Almanachs*, œuvres très proches des livrets de *La Bibliothèque bleue*, mais elle indique la relation entre ces publications : « Nous savions déjà par l'étude de la littérature populaire de colportage, par les petits livrets de la *Bibliothèque bleue* […] que le Dieu évoqué était celui du peuple, des pauvres, des misérables, un Dieu qu'ils implorent en lequel ils ont foi parce que ce sont eux qui ont besoin de l'implorer, eux qui pâtissent de l'infertilité, des épidémies, de la guerre, […]. » (*Ibidem*, p. 58). De ce point de vue, même si elle n'approfondit pas des textes du XIX[e] siècle, nous pouvons imaginer pourquoi le dramaturge de Planchon cite cet ouvrage en tant que source – probablement en manque de preuves plus concrètes de leur utilisation par Planchon – du *Cochon noir*.

[261] *La Bibliothèque bleue. Littérature populaire en France du XVII[e] au XIX[e] siècles*, Paris, Julliard, 1971. Mais Bataillon mentionne aussi l'ouvrage de Robert Mandrou, *De la Culture populaire aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, éditeur Stock, 1964.

littérature pour l'élaboration de l'œuvre de Planchon[262]. Travaillant sur les études et les sources qui ont inspiré Planchon pour son enquête (fictive) sur la mentalité du bas peuple, Bataillon indique la première figure ayant inspiré l'invention du Solitaire.

Il s'agit du protagoniste d'un célèbre dialogue de ces « livrets colportés », dont un exemple était encore conservé, au début des années 1970, dans les fonds du Musée national des Arts et Traditions populaires : *Dialogue et entretien d'un solitaire et d'une âme damnée, sur les vérités effrayantes de l'Eternité malheureuse, et de ses tourmens par un père missionnaire*[263] :



3

LE MISSIONNAIRE,
AUTEUR DU DIALOGUE,
Sur les grandes vérités de l'Éternité malheureuse, et de ses Tourmens.

UN bon Religeux désirant de voir les œuvres des Saints (comme il le dit lui-même) *Ut videret opera Sanctorum*, sortit de son Monastère avec la permission de son Abbé, pour s'enfoncer dans le désert. Ayant donc

A 2

[262] Dans un article à notre connaissance jamais publié, mais sans doute envoyé au TNP car conservé dans le fonds Planchon, le rédacteur de *Travail théâtral* écrit : « [L]es emprunts de Planchon à *La Bibliothèque bleue*, si modestes qu'ils soient, tressés avec les répliques de cette pièce, pèsent lourds au poids de l'idéologie. Il serait fastidieux de dresser un inventaire de ces emprunts. Il faut plutôt demander : Pourquoi ces emprunts ? Brecht déplorait, dans *Herr Keuner und die Originalität*, que nous ne soyons plus assez intelligents pour écrire, comme les anciens chinois des livres de milles mots, dont les neuf dixièmes consisteraient en extraits d'autres ouvrages. Comme Brecht, faisant peu de cas en l'originalité, Roger Planchon a construit avec *Le Cochon noir* un bâtiment, pour lequel cette littérature colportée de village en village dans l'ancienne France, ce livre des pauvres, *La Bibliothèque bleue*, lui a apporté des matériaux. Ces matériaux, ce sont le savoir, les rêves et les mythes, les passions et la sagesse du peuple. [Dans *Le Cochon noir*] la culture qui détermine les personnages n'est plus évoquée seulement dans des comptines scandant la pièce, comme c'était le cas pour *L'Infâme*, mais elle apparaît sous-tendant chaque propos des personnages du *Cochon noir*. » (André Merle, « Auteur dépossédé et oppresseur possédé », conservé in BnF, ASP, « *Le Cochon noir* – Documents de production », 4-COL-112 (764)). Merle touche aussi la problématique de l'*auctorialité* des œuvres de Planchon, en des termes qui pourtant n'ajoutent ni n'enlèvent rien à notre réflexion. En revanche, l'enthousiasme de ce critique semble symptomatique de la nature d'une réception possible de cette œuvre en son contexte.

[263] Ouvrage édité à Redon, chez Joachim Guemené, en 1782, conservé dans la Bibliothèque de Caen Alexis de Tocqueville, cote EG 340 RES [disponible en ligne : https://bibliotheques.caenlamer.fr/doc/SYRACUSE_ORPHEE/frOr0945256497/dialogue-et-entretien-d-un-solitaire-et-d-une-ame-damnee-sur-les-verites-effrayantes-de-l-eternite-malheureuse-et-de-ses-tourmens]. Ce conte spécifique est l'un des exemples des nombreux autres « Dialogues » reprenant tous ce même thème.

Grâce à ce document, nous découvrons que ce Solitaire n'est aucunement un ermite ou un sorcier mais un simple religieux qui, « sortit de son Monastère avec la permission de son Abbé pour s'enfoncer dans le désert[264] » rencontre une âme damnée. La source à laquelle s'inspire Planchon pour ce personnage est tout à la fois imaginaire et plausible : ses lectures, ses intérêts, ses souvenirs et sa méthode d'enquête-création amènent à la construction d'univers fictifs à partir de données vraies. Le lien entre le Solitaire du *Cochon noir* et la permanence de croyances païennes chez des communautés rurales est le fruit de l'imagination d'un auteur ; mais le lien entre un ermite exalté par des légendes mystiques et influencé par des formes de dévotions populaires plus anciennes n'est pas impossible[265].

L'une des difficultés de l'étude des œuvres dramatiques de Planchon, une fois considérées leurs versions successives et le processus scénique d'élaboration de ses drames, consiste à distinguer son ambition poétique des recherches historiques sur lesquels il s'appuie. En 2017, Carlo Ginzburg synthétise ainsi les conclusions de son premier livre :

> Des récits que font les *benandanti* de leurs batailles nocturnes, « en esprit », pour défendre la fertilité des champs contre des sorcières et des sorciers, nous voyons émerger une strate profonde de la culture paysanne, sur laquelle venait se superposer une strate chrétienne plus superficielle (« il fallait aller combattre pour la foi »)[266].

Le parallélisme entre cette description de la première investigation d'un historien sur les croyances profondes des classes subalternes dans le Frioul du XVI^e^ siècle et *Le Cochon noir* est justifié à partir d'un seul élément : aussi le Solitaire inventé par Planchon est convaincu et convainc les autres de ses « combats pour la foi ». Jamais, pourtant, on ne pourra assimiler l'œuvre de Planchon à des œuvres d'histoire : Planchon écrit une réplique, suivie d'une autre, les deux séparées par un espace dont le secret hante toute sa vie d'*auctor*. De surcroît, il veut *juger* l'idéologie dans laquelle cette communauté religieuse est plongée à partir de son idéologie, de son refus de la religion ou de toute superstition.

Toutefois, on pourrait dire de Planchon qu'il est un « écrivain dramatique à vocation d'historien », pour inverser une formule, tout à fait trompeuse comme souvent le sont les titres des quotidiens, avec laquelle on a présenté l'œuvre de Carlo Ginzburg en 1980[267]. Il faut tout de suite

---

[264] *Ibidem*.

[265] Au milieu du XX^e^ siècle, Nuto Revelli peut, par exemple, documenter la persistance de la croyance des paysans piémontais dans les *masche*, les sorcières de la tradition populaire, *cf.* Nuto Revelli, *Il Popolo che manca*, Turin, Einaudi, 2013. *Cf.* également un aperçu de l'opposition ente *masche* et *dismentioeure*, sorcières dont l'action est positive pour toute la communauté, Antonella Tarpino, « Forti e deboli : spose, madri, steghe », in Nuto Revelli, *L'anello forte. La donna : storie di vita contadina*, Turin, Einaudi, [1985] 2018, p. 527-537.

[266] Carlo Ginzburg, « *Les Batailles nocturnes,* cinquante ans après », in *Les Batailles nocturnes*, Paris, Flammarion, [1966] 2019, p. 12.

[267] « Carlo Ginzburg historien à vocation de romancier » entretien publié sur *Le Monde* le 7 novembre 1980.

ajouter que si l'analyse de l'œuvre – scénique ou dramatique – de Planchon fait apparaître la passion de Planchon pour l'Histoire et par la méthode de travail des historiens, l'intérêt a été, du moins en partie, réciproque.

En 1982, Planchon interprète le juge protestant Jean De Coras dans le film *Le Retour de Martin Guerre*, de Jean-Claude Carrière et Daniel Vigne, issu des recherches de Natalie Zamon Davis. À partir des rushes de son interprétation du personnage qui est l'enquêteur et le premier narrateur de l'histoire de l'imposteur Arnaud du Thil, Zemon Davis affirme que grâce au travail de Planchon sur son personnage, elle a pu retrouver toutes les formules dubitatives, « les « peut-être », les « on pourrait croire » auxquelles l'historien a recours, lorsque sa documentation est insuffisante ou ambigüe[268] ». Grâce à cette remarque de l'historienne, Ginzburg développe une réflexion sur les « preuves et les possibilités » qui sont offertes à l'historien lorsqu'il travaille dans son, métaphorique, « laboratoire »[269]. Ainsi Ginzburg glose les mots de Davis :

> Bien sûr, l'expression « laboratoire d'historienne » est une métaphore. Si un laboratoire est un lieu où se déroulent des expériences scientifiques, l'historien est, par définition, un chercheur à qui les expériences, au sens propre du terme, sont interdites […]. Cette caractéristique n'est pas le propre de la seule historiographie - il suffit de penser à l'astrophysique et à la paléontologie. En outre, l'impossibilité d'avoir recours à des expériences concrètes n'a jamais empêché aucune de ces disciplines de mettre au point des critères de scientificité sui generis, fondés, dans la conscience commune, sur la notion de preuve[270].

Ce n'est pas la seule *praxis* de l'*auctor*-Planchon qui entretient un lien étroit avec l'histoire et les historiens, mais aussi la technique de l'acteur-Planchon se nourrit des et nourrit les réflexions des historiens.

Cela dit, pour notre enquête, le parallélisme que nous relevons entre l'*auctor* ou l'acteur Planchon est utile premièrement pour comprendre la perspective culturelle dans laquelle *Le Cochon noir* a été créé et dans laquelle il faut l'insérer. En 1980, Ginzburg affirme :

> Adolescent, j'ai lu Lukacs, et j'ai été très frappé et contrarié par sa façon de traiter des auteurs comme Kafka et Dostoievski, que j'aimais beaucoup. Alors j'ai développé une haine simultanée de l'irrationalisme et des positions étroitement rationalistes. Il ne faut pas rejeter les phénomènes irrationnels : il faut les interpréter de façon rationnelle. En fait, il s'agit de définir une attitude véritablement offensive vis-à-vis de l'irrationalisme. On ne peut pas non plus, comme Michel Foucault dans sa présentation de *Moi, Pierre Rivière*, adopter, face à l'irrationnel, une position de silence, de refus d'interpréter. Mon projet c'est donc d'étudier de façon rationnelle mais non rationaliste les phénomènes d'hérésie et de sorcellerie[271].

[268] Natalie Zemon Davis, « Préface », in *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, éditions Tallandier, [1983] 2008, p. 46.
[269] Zzmon Davis écrit : « Eux, ils faisaient un film, écrit Davis, mais j'avais, moi, mon propre laboratoire d'historienne ; de ces expériences naissaient non des preuves, mais des possibles historiques." » (*Ibidem*).
[270] Carlo Ginzburg, « Preuves et possibilités », in Natalie Zemon Davis, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, éditions Tallandier, [1983] 2008, p. 10-11.
[271] « Carlo Ginzburg historien à vocation de romancier », *Le Monde*, *op. cit.*.

L'enquête préalable, sur l'histoire et sur soi-même, de Planchon semble montrer que *Le Cochon noir* est une œuvre directement influencée par les intérêts intellectuels de la Culture de son temps. Or, en ces années, Foucault cherche à enquêter les macrostructures de pouvoir qui gèrent la vie des individus à partir de l'analyse de leur langage et de leurs discours[272]. En ces années, Ginzburg cherche à comprendre les croyances d'individus provenant de classes subalternes afin de saisir la réalité profonde de ces mêmes croyances derrière leurs discours et ceux produits par leurs premiers *inquisiteurs*-enquêteurs[273]. Planchon, en ces mêmes années, construit une œuvre qui restitue la vérité de l'irrationnel d'un exorcisme explicable uniquement considérant la force de la « religion populaire » qui guide *ses* personnages.

Celle-ci nous semble la matrice du « réalisme magique » de Planchon, qu'il forge, pourtant, à partir d'une attitude plutôt « rationaliste », sans aucun doute rationalisante, qui lui est peut-être nécessaire pour créer un lien complexe de proximité et de distance entre les personnages de cette fable et le public[274]. De ce point de vue, la relation entre les statuts épistémologiques de la narration historique et les œuvres de fiction de Planchon se confirme complexe et contradictoire[275].

---

[272] « Rivière était accusé : il s'agissait donc de déterminer s'il était bien l'auteur du crime. Il était traduit devant un jury d'assises, qui depuis 1832 avait reçu le droit d'accorder les circonstances atténuantes : il s'agissait donc de se faire sur lui une opinion, d'après ce qu'il avait fait, ce qu'il avait dit, la manière dont il avait vécu, l'éducation qu'il avait reçue, etc. Il était enfin l'objet d'un examen médical : il s'agissait de savoir si son action et son discours correspondaient aux critères d'un tableau nosographique. Bref, on posait à son geste-texte une triple question de vérité : vérité de fait, vérité d'opinion, vérité de science. À cet acte discursif, à ce discours en acte, profondément engagé dans les règles du savoir populaire, on appliquait les questions d'un savoir né d'ailleurs et géré par d'autres. » (Michel Foucault, « Les meurtres qu'on raconte », in Michel Foucault (dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. « Archives », 1973, p. 274-275).

[273] *Cf.* Carlo Ginzburg, « L'inquisitore come antropologo », in *Il Filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milan, Feltrinelli éditeur, [2006] 2020, p. 270-280. Pour la critique de Ginzburg au relativisme et aux perspective épistémologiques « postmodernes » : « [l]a limite du relativisme est simultanément d'ordre cognitif, politique et moral » (Carlo Ginzburg, « Introduction », in *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Gallimard, coll. « Hautes Études », p. 30). Plus tard, Ginzburg prendra position contre la volonté d'assimiler l'Histoire à la fiction menée par Barthes et Hayden White, *cf.* Carlo Ginzburg, « *Unus testis*. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà », *op. cit.*, p. 205-224 (pour l'édition française : *Le fil et les traces*, Paris, Verdier, [2006] 2010). Au regard des créations d'un metteur en scène ayant polémiqué aves Barthes autour des *faits* agencés par Racine dans *Bérénice* (*cf. supra* III.3 « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène » – Bérénice *: une histoire d'acteurs et de… pas*), il nous importe de souligner que la position intellectuelle de Planchon est proche de celle adoptée par Ginzburg (*cf.* Roland Barthes « Le discours de l'histoire », in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Éditions du Seuil, [1967] 2002, p. 1250-1262. Dans thèse Hessam Noghrehchi propose pourtant une autre lecture des prises de positons de Barthes au sujet de l'Histoire, *cf.* Hessam Noghrehchi, *Roland Barthes, l'histoire, les historiens. Littératures*, thèse dirigée par Tiphaine Samoyault et soutenue à l'Université Sorbonne nouvelle en 2017, p. 240-249).

[274] Pour un aperçu du débat historiographique portant sur la notion de culture et de religion « populaires » et sur un dépassement des positions de Mandrou et de Bollème, *cf.* Dominique Julia, « Un faiseur d'embarras : Les historiens et les débats autour de la culture et de la religion populaires (1960-1980) », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 176 octobre-décembre 2016, p. 119-136.

[275] Une analyse de cette problématique chez cet *auctor* devrait se poursuivre avec les écritures aussi de *Gilles de Rais* et du diptyque *Vieil-Hiver* et *Fragile forêt*. Pour la poursuite de la réflexion de Ginzburg sur la problématique de la narration historique et le statut de la vérité au sein de la recherche en histoire. Impossible de ne pas noter que son projet de mettre en scène parallèlement *La Décision* de Brecht et des extraits des procès de Moscou rejoint l'ambition de pouvoir lire *à rebrousse-poil* et d'une façon oblique les témoignages et les enquêtes produites par des institutions ou des individus chargés de mission qui répugne la conscience des auteurs et pourtant l'interpellent, *cf.* Carlo Ginzburg, « L'inquisitore

De notre point de vue, l'inscription de cette œuvre dans un climat culturel et le choix, probablement inconscient, d'assumer une posture face aux débats qui agitent les intellectuels français et européens explique donc *comment* il a *inventé* ce fragment de vie rurale. Mais Planchon est également le metteur en scène qui établit, en 1973 uniquement à même la scène, un lien entre deux temps historiques. À ce sujet, Bernard Dort remarque que

> [pendant toute la représentation du *Cochon noir*], le drapeau des communards reste présent à l'avant-scène, *marquant* ainsi le déroulement de l'action. Et, du moins il me semble (mais je ne l'affirme que sous bénéfice d'inventaire), dans certains intermèdes, à la trame villageoise se mêlent des rappels de la Commune. En tout cas, Prologue et Final déterminent le sens de l'action : ils enferment *Le Cochon noir* dans la Commune. Or, ni l'intrigue de la pièce (malgré la présence du fiancé), ni l'action (malgré les analogies entre les sept jours de l'exorcisme provincial [276] et la Semaine sanglante) ne soutiennent une telle insertion. […] Loin de s'établir dans la différence entre deux façons de vivre socialement, il nous fait sans cesse glisser de l'une à l'autre[277].

Dort affirme en outre que Planchon aurait brouillé les pistes entre la magie et l'histoire, ce qui semble bien être le but de Planchon : le Curé meurt, le Solitaire se convainc que son mauvais esprit a contribué à la possession de Violette. Alors Violette devra aussi chevaucher le corps mort de ce prêtre, tous les villageois, ou presque, acceptant les ordres du sorcier. C'est que le déchaînement de ces fantaisies perverses doit dire l'opposition entre le curé et le Solitaire, à savoir l'opposition entre deux mentalités qui néanmoins contribuent à une même forme d'aliénation.

Nous avons défini « version Dort » la copie du texte du *Cochon noir* que Planchon envoie à ce critique comme il l'avait déjà fait pour *La Remise*. Grâce à cette copie[278], nous pouvons constater que pour ce qui concerne les premières créations de cette pièce, le Prologue, le Final et les Intermèdes[279] sont le fruit de l'invention scénique de Planchon-metteur en scène[280]. Face au rideau fermé, les communards se présentent sur la scène, une chanson de l'époque dit leur situation, détaillée aussi par des emprunts à une anthologie sur la Commune éditée par Arthur Adamov[281].

---

come antropologo », *op. cit.*, p. 270-280 (Ginzburg revient même sur la possibilité d'utiliser ses méthodes d'investigation précisément pour étudier la culture et la mentalité des juges au service du pouvoir stalinien ou soviétique, *cf.* « Il formaggio e i vermi... 40 anni dopo », conférence de Carlo Ginzburg présentée à l'Università di Pavia, en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=h2DshDkaR4c&t=2974s&ab_channel=Universit%C3%A0di Pavia-KIROe-Lea rning minutes 31:00 à 36:00).

[276] Celle-ci est en effet la durée prévue pour l'exorcisme.

[277] Bernard Dort, « Entre la magie et l'histoire », *Travail théâtral*¸ n° 17, octobre-décembre 1964, p. 51.

[278] Qui contient aussi une lettre de Dort adressée à Planchon non datée et probablement non envoyée.

[279] En effet bien présents dans les notes de mises en scène de Roger Planchon, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de dessins de la mise en scène et implantation du décor du *Cochon noir* », 4-COL-112 (1149).

[280] Dort doit sans doute recevoir le texte de la pièce avant la création de la pièce à Caen en 1973. Dans son article, en revanche, il mentionne la publication de la pièce dans la collection « le Manteau d'Arlequin », dans laquelle le prologue et le final sont déjà insérés mais il peut mieux qu'aucun critique savoir que le texte original ne contient pas ces encadrements historiques de la fable. Cela indique que l'article publié sur *Travail théâtral* en l'automne 1974 est une analyse de la création de la pièce et non de sa reprise villeurbannaise de février 1974.

[281] *Cf. La Commune de Paris, 18 mars-28 mai 1871*, Paris, Les éditions sociales, 1959. La version de 2009 réduit ce prologue à des images plus simples, peut-être moins rhétoriques : une projection d'une vue de Paris, puis une autre vue

En bref, tous ces éléments nous confirment que Planchon-auteur construit la trame et la psychologie des personnages de sa fable mais c'est Planchon-metteur en scène qui l'« historicise », la met à distance idéologique et, puis, intègre cette totalité dans les versions successives du drame.

John Burgess est en train de traduire *Bleus, blancs, rouges* en anglais alors que Planchon est en train de préparer *Le Cochon noir*[282]. Le dramaturge anglais choisit donc de suivre toutes les répétitions, du 27 octobre au 11 décembre 1973[283]. Burgess nous livre donc le récit de tout ce processus de création, de la lecture à la table des premiers jours jusqu'à l'élaboration collective des éléments extratextuels. Enfin, il nous restitue aussi les clichés pris par Rajak Ohanian ainsi que les croquis de la scénographie réalisée par Luciano Damiani. De ce processus de création, nous choisissons de nous attarder sur deux éléments à première vue marginaux.

Burgess indique que la musique du spectacle est réalisée par un groupe de musique folklorique, La Bamboche[284]. Ce groupe étudie les partitions de la musique traditionnelles rurale française, consultée au Musée national des Arts et Traditions populaires, que Planchon décrit en ces termes : « [L]a musique folklorique française est lente, triste, désespérée et très sereine[285]. » Nous pouvons écouter cette musique et la mise en scène de ce spectacle grâce à un enregistrement sonore daté 1974[286]. L'écoute de ces fragments du spectacle nous restitue pleinement l'atmosphère du spectacle et plus particulièrement l'effet de grand décalage entre le Prologue à Paris[287] et les voix, la musique, en particulier celle des noces, qui caractérisent la vie du village.

Par ailleurs, les intermèdes de la pièce, telle que nous pouvons les étudier à partir des croquis de Roger Planchon ou des photographies du spectacle, semblent prolonger les rêves des personnages ou leurs cauchemars. L'intermède numéro trois, « Violette punie », doit matérialiser celui que vit la jeune fille, le rendre manifeste au public ou bien le prolonger, dans l'imagination du spectateur ; tandis qu'au cours de ce même intermède « les frères [de Rank] cherchent Gédéon » prolonge l'atmosphère donnée par la situation de Gédéon[288].

---

de la ville suivie de la projection d'un titre : « Paris, mai 1871. La semaine sanglante ». Enfin, la didascalie : « Deux images furtives : des femmes en procession derrière un cercueil. Un peloton de soldats versaillais fusille des communards. On ne voit pas ces derniers. Rafale. Noir » (Roger Planchon, « Prologue », *Le Cochon noir,* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 295).

[282] *Cf.* Colette Godard, « Planchon à Birmingham », *Le Monde*, 24 octobre 1974. C'est le metteur en scène Michael Simspon qui va réaliser cette mise en scène au Birmingham Repertory Theatre.

[283] John Burgess, « Roger Planchon's *The Black pig* at Villeurbanne », *op. cit.*, p. 56-86.

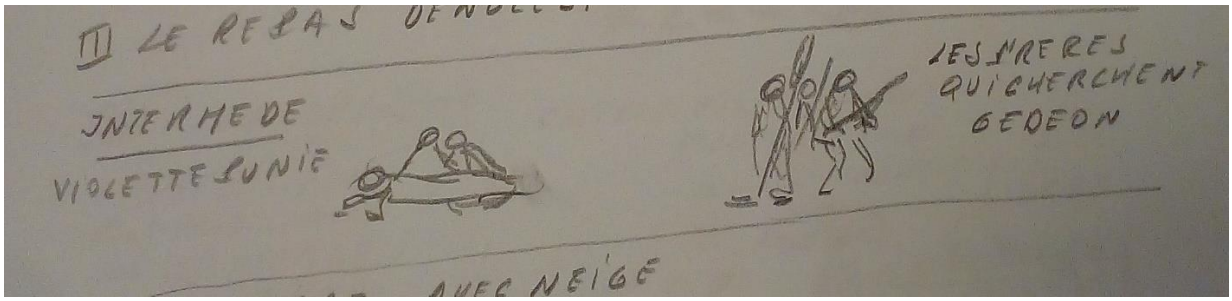
[284] *Ibidem*, p. 58.

[285]« In fact French folk music is slow, sad, desperate and very serene. » (*Ibidem*).

[286] BnF, ASP, fonds Planchon, *Le Cochon noir*, « Ressources audiovisuelle », cote : ASPBAN 3508. *Le cochon noir*. « Villeurbanne bande 1 ». 1974 enregistrement sonore ; 1 bande magnétique Scotch : 19 cm/s support d'origine conservé au département Son, Vidéo, Multimédia.

[287] *Ibidem*, minutes de 00:46 à 02:18.

[288] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de dessins de la mise en scène et implantation du décor du *Cochon noir* », *op. cit.*



Détail du croquis de mise en scène de Roger Planchon, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de dessins de la mise en scène et implantation du décor du Cochon noir *», 4-COL-112 (1149).*

Ces traces nous montrent aussi comment Planchon réalise le décalage historique entre deux temps et deux espaces, pourtant *synchronique* selon cette fable construite « de bas en haut[289] ».

À ce sujet, l'idée scénographique imaginée par Luciano Damiani est très importante[290]. Ce scénographe, proche de Strehler et du Piccolo, conçoit un plateau en pente, à savoir dégradant progressivement de jardin à cour pour reproduire la pente naturelle typique des villages construits sur les collines de l'Ardèche. Ce choix imprime une marque fondamentale à cette œuvre scénique, la table de noce étant ainsi placée en oblique face au public ou bien la colline de laquelle se jette Violette étant tout le temps présente face au public[291]. Cette chute est le seul horizon possible pour ce personnage, tout comme l'immense lune en toile de fond la seule lumière qui éclaire ces êtres, exception faite pour les bougies lugubres qui encerclent l'espace du rite d'exorcisme mais qui, en fait, servent pour mieux *aveugler* ces individus. Cette scénographie doit en somme signifier la dure réalité extérieure qui forge au plus profond les âmes et les rêves de ces êtres humains. La poésie propre au *Cochon noir*, et particulièrement de ses premières créations, résiderait, alors, dans le mélange d'éléments suggestifs qui encadrent, mais de l'intérieur de la fable et de la scène, une histoire brutale, à Paris comme en Haute-Ardèche.

À propos du style de Planchon-auteur, David Bradby écrit : « En tant qu'écrivain dramatique, Planchon reste fidèle aux valeurs du drame historique et épique brechtien, ce qui fait apparaître son style vieux aux yeux des critiques les plus attentifs aux goûts du jour [*trend-spotting critics*][292]. » Cette déclaration est importante puisque, de notre point de vue, Bradby semble avoir à la fois tort et raison : raison parce que l'influence de Brecht permet, nous l'avons vu, à Planchon

[289] Emmanuel Le Roy Ladurie, « Civilisation rurale », *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*
[290] Pour la genèse de l'importante collaboration entre Damiani et l'équipe du TNP, *cf.* par Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 168-170.
[291] Comme cela est bien montré par un croquis de Damiani conservé dans les notes de Planchon intitulé « Schema della struttura meccanica » : il s'agit du schéma mécanique qui soutient la surface de cette scénographie (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de dessins de la mise en scène et implantation du décor du *Cochon noir* », *op. cit.*).
[292] « As a playwright he retains his belief in the value of the Brechtian historical epic drama, which can make his style of writing appear old-fashioned to trend-spotting critics. » (David Bradby, *Mise en scène. French theater now*, Londre, Methuen, 1997, p. 44).

de construire sa narration sur des bases historiquement fondées. Il a tort car Planchon dépasse la relation au passé telle qu'elle a été proposée par Brecht arrivant à volontairement « brouiller les pistes » entre narration historique et narration fictive.

Non suffisamment rigoureuse pour être une œuvre documentant une condition historique concrète, cette création refuse également les perspectives postmodernes qui mettent en question les vérités des faits découverts grâce aux enquêtes historiques. Toutefois, pour demeurer une œuvre poétique, elle travaille les traces d'un passé avec le risque d'établir des relations de cause à effet non prouvées, ne contrôlant pas les préjugés avec lesquels cet « entomologiste[293] » nous transmet le sentiment du passé qu'il invente.

IV.4 *A.A., Théâtres d'Arthur Adamov* : évoquer sur scène la « totalité d'une vie[294] »

Michel Bataillon synthétise en ces termes la genèse de l'œuvre *A.A., Théâtres d'Arthur Adamov* :

> Soudain, à la mi-juin 1974, la lecture des réflexions de Marthe Robert sur le roman familial selon Freud et l'imaginaire romanesque [295] suggère à Planchon l'idée d'un traitement dramaturgique synthétique de l'œuvre d'Adamov qui permettrait *d'écrire amplement sur scène l'essai* dont il rêve, l'hommage à ce maudit qui lui a appris à quel niveau il fallait poser l'exigence du théâtre […][296].

La structure de base du spectacle repose sur un nombre choisi d'écrits, textes dramatiques ou drames radiophoniques que Bataillon récupère après un travail d'enquête mené dans plusieurs fonds d'archive, en France ou en Allemagne[297]. Ainsi, le mélange d'œuvres sur lequel va s'appuyer la création comprend des pièces aussi diverses que représentatives de l'horizon poétique d'Adamov. Des scènes tirées du drame radiophonique *Le Désordre*[298] cohabitent avec *Le Sens de la marche*[299], œuvre centrale pour cette équipe de création[300]. Ajoutons aussi les pièces *Comme*

---

[293] *Cf. supra* II.2.5 *Le metteur en scène comme auteur du théâtre*.
[294] Bernard Dort, « La représentation émancipée », in *La Représentation émancipée*, Arles, coll. « Les temps du théâtre », Actes Sud, 1988, p. 176.
[295] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
[296] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon, op. cit.*, p. 229. C'est nous qui soulignons.
[297] « Je me souviens de cet été 1974, dit Bataillon, fébrile et studieux entre Paris et Villeurbanne. » (*Ibidem*).
[298] Publié dans *Éléments*, n° 1, janvier 1951.
[299] Arthur Adamov, *Théâtre complet*, tome II, Paris, Gallimard, [1955] 1983, p. 19-64. Cette édition est importante en raison de la préface qu'Adamov signe pour affirmer son engagement politique et intellectuel l'ayant amené à « réexaminer toutes » ses pièces précédentes (*ibidem*, p. 7).
[300] *Le Sens de la marche* tourne autour des rencontres successives entre un personnage, Henri, et son père, figure oppressive et opprimante « dont le pouvoir est d'autant plus absolu qu'il est injustifié. » (Propos de Jacqueline Autrusseau rapporté par Anne Ubersfeld, in *Galions engloutis*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 197, qui pourtant n'indique pas clairement l'origine de cette source). Adamov, en revanche, après avoir décrit le cheminement d'Henri et

nous avons été[301], *Le Professeur Taranne*[302] et *M. Le Modéré*[303] pour suggérer quelques-unes des situations théâtrales qui inspirent la construction d'un chemin censé traverser l'œuvre d'Adamov jusqu'à *Si l'été revenait*[304], sa dernière pièce[305].

La description que nous donne Bataillon des premières étapes du processus de création d'*A.A.* en restitue la dichotomie féconde. Dans un premier temps, il souligne qu'« il n'y aura que l'écriture d'Adamov[306] » mais il ajoute :

> Toutes les premières pièces d'Adamov traitent le même sujet : le jeune homme aux prises avec le pouvoir des pères, avec l'affection maternelle dévorant, avec l'injustice sociale, avec le trouble affectif, avec les inhibitions, l'impuissance sexuelle, avec le désir de destruction et d'anéantissement. Mais aucune ne livre dans sa totalité le paysage familial où il évolue. […] L'artifice du collage va permettre de rassembler la famille au complet, de former tout le cercle des femmes : mère, tante, nounou, sœur, fiancée sublime, fiancée sadique, filles des bordels…[307]

L'écriture dramatique est donc ici un matériau utilisé pour bâtir une enquête scénique fondée sur l'hybridation entre des structures dramatiques et les structures obsessionnelles de la psyché d'un individu. Si le « collage[308] » constitue l'épine dorsale d'*A.A.*, son cœur se situe donc ailleurs, d'un point de vue à la fois figuré et technique :

> Le spectacle, c'est décidé, se présentera comme un grand rêve éveillé, une autobiographie onirique. Les grandes scènes dramatiques où le vécu autobiographique est transposé, nombreuses et éparses dans toute son œuvre, sont depuis peu éclairées par les souvenirs, les notes, le journal […][309].

---

la force du personnage de Mathilde, la sœur d'Henri, affirme : « *Le Sens de la marche* me plaisait si peu qu'en train de l'écrire, je l'ai abandonné un moment pour *Le Professeur Taranne*. » (Arthur Adamov, « Note préliminaire », in *Théâtre complet*, tome II, *op. cit.*, p. 12). Cette remarque est paradigmatique de l'attitude constante de cet auteur face à son œuvre ou face à soi-même.

[301] Publiée le 1er mars 1953 dans *La Nouvelle NRF*.

[302] In Arthur Adamov, *Théâtre complet*, tome I, Paris, Gallimard, [1953] 1981, p. 213-237.

[303] « Sur son lit d'hôpital, un malade dont on ne précise pas le mal mais dont les nerfs semblent atteints combat la douleur par l'écriture. Après avoir évoqué ses angines d'enfant, il mêle souvenirs et fantasmes en une sorte de biographie imaginaire à sketches ; une « clownerie », comme la définit lui-même Adamov. » (Bertrand Poirot-Delpech, « *M. Le Modéré* d'Arthur Adamov », *Le Monde*, 5 octobre 1968).

[304] Arthur Adamov, *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 1970.

[305] Adamov met fin à sa vie le 15 mars 1970.

[306] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon, op. cit.*, p. 230.

[307] *Ibidem*, p. 231. Parmi les notes de mise en scène de Planchon sont aussi conservées des photographies des femmes qui composent le cercle familial d'Adamov, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Arthur Adamov* – Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1154).

[308] Jean Deloche choisit pourtant la formule d'« anticollage » pour cette création, *cf.* Jean Deloche, *Des ambiguïtés du collage. Recherches à partir de deux spectacles de Roger Planchon, A.A. théâtres d'Arthur Adamov, Folies Bourgeoises ou La Petite Illustration*, Études théâtrales, thèse dirigée par Bernard Dort, Paris, Université Sorbonne nouvelle, 1977 (cité par Anne Ubersfeld, « Le héros adamovien », in *Le Drame d'avant-garde et le théâtre*, actes du colloque franco-polonais, Wroclaw, Wydawnictwa Uniwersytetu Wroclawskiego, 1979, maintenant in Anne Ubersfeld, in *Galions engloutis, op. cit.*, p. 193.)

[309] *Ibidem*, p. 232.

L'Aveu[310], repris dans *Je… Ils*[311], et *L'Homme et l'enfant*[312] composent les trois textes non dramatiques avec lesquels cette équipe compose une création qui s'ouvre, pour ce qui est de son début *sur le plateau*, avec une variation scénique à partir du thème du premier tableau du *Sens de la marche* :

> […] le héros est sur son lit quand la porte s'ouvre, laissant passer deux révolutionnaires qui l'exhortent à se joindre à eux. Il temporise, leur dit qu'il a encore quelques petites choses à régler… J'utilise cette scène, mais je lui accole, en guise de prologue, cette phrase d'Adamov : « Mes parents possédaient une bonne partie des pétroles de la Caspienne[313]. » Sur scène on voit le père, au milieu des derricks. Arrive un train de révolutionnaires de 1917, avec drapeau rouge et mitrailleuse. La chambre anonyme du *Sens de la marche* a éclaté. La révolution n'est plus abstraite[314].

La situation donnée par un tableau d'Adamov, un extrait de l'un de ses journaux intimes et une invention scénique de Planchon et de son équipe, voilà les matières premières du spectacle. Alexandra Marié a étudié la version du texte *d'A.A.* conçu pour la tournée à Paris en 1976 :

> Nous pourrions, plagiant le titre d'un texte d'Antonio Tabucchi, voir dans ce séduisant spectacle-collage un rêve de rêves[315] (de l'imaginaire au carré) : Planchon rêve Adamov et ce portrait onirique est façonné à partir des fantasmes et des hantises dévoilés dans les propres créations du dramaturge[316].

Toutefois, elle se concentre davantage sur la *fabula* d'Henri (Adamov)[317], cette historienne de la littérature ne s'occupant pas de la spécificité de cette création scénique ni de son évolution[318].

---

[310] Paris, édition du Sagittaire, 1946.
[311] Paris, Gallimard, 1969.
[312] Paris, Gallimard, 1968. Ces œuvres constituent les journaux ou les récits autobiographies d'Adamov que Planchon considère les plus importants.
[313] « Je suis né à Kislovotsk (Caucase), le 23 août 1908. Mes parents possédaient une bonne partie des pétroles de la Caspienne. Cela ne m'empêcha pas, à quatre ans déjà, de trembler à la seule idée de la pauvreté. » (Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p.13).
[314] Propos de Planchon recueillis par Jean-Pierre Léonardini, « Roger Planchon : *A.A.* ou l'histoire spirituelle d'Arthur Adamov », ATAC Informations, n° 63, décembre 1974.
[315] Antonio Tabucchi, *Rêves de rêves*, traduction de Bernard Comment, Paris, Gallimard, 2007.
[316] Alexandra Marié, « Adamov rêvé par Planchon », *Recherches & Travaux*, n° 68, 2006, [en ligne : http:// recherchestravaux.revues.org/143, consulté le 30 septembre 2016], p. 6.
[317] Le protagoniste du spectacle reprend le nom du « héros » du *Sens de la marche*.
[318] « Une métaphysique de l'échec, corollaire d'une impossible évasion hors du cercle névrotique, colore effectivement le drame itinérant (Stationendrama) exposé dans *A.A. Théâtres d'Arthur Adamov* : le parcours d'Henri, ponctué d'évasions manquées, calque les mécanismes implacables de ce que la psychanalyse nomme la « névrose de destinée », cette forme d'existence caractérisée par le retour constant, selon un immuable et fatal scénario, d'événements déplaisants. Victime de l'image obsédante d'un père qui s'est suicidé, Henri trébuche et lutte vainement contre une double contrainte, sociale et psychique. » (Alexandra Marié, « Adamov rêvé par Planchon », *Recherches & Travaux*, n° 68, 2006, en ligne : http:// recherchestravaux.revues.org/143, consulté le 30 septembre 2016). Cette perspective d'analyse pourrait être approfondie, en discutant aussi la vision particulière de Planchon sur l'œuvre d'Adamov, symptomatique de sa réception de cette dramaturgie. Au cours de son entretien avec Mambrino (*À voix nue*, « Les classiques français, je n'aimais pas ça... je ne les avais pas lus d'ailleurs », [en ligne : https://www.franceculture.fr/theatre/roger-planchon-les-classiques-francais-je-n-aimais-pas-ca-je-ne-les-avais-pas-lus-d-ailleurs, consulté le 27 septembre 2021]), Planchon propose en effet une distinction globale, d'une part, entre des auteurs qui « bouclent un cycle », le résument et le referment entièrement, ainsi Racine pour l'âge baroque français ou Beckett. D'autre part des auteurs tels que Lenz ou Adamov seraient d'une importance incontournable parce qu'ils auraient inspiré d'autres auteurs pour ouvrir et renfermer un autre « cycle ».

En revanche, c'est la recherche formelle que cet *auctor* accomplit à partir de sa relation avec l'un de ses « maîtres » qui nous intéresse et qui peut être mise en perspective.

En 1977, Planchon revient sur la structure d'*A.A.* au cours d'un dialogue avec son *dramaturg* :

> M. B. – Quelle forme prend cet hommage ? Une anthologie ? Une biographie ?
>
> R. P. – Le texte de la deuxième partie du spectacle n'a pas été conçu comme une biographie d'Adamov, mais ce n'est pas non plus rigoureusement une œuvre de fiction puisqu'il renvoie constamment à un centre très précis : Adamov. À ma connaissance, on n'a jamais essayé de parler de la vie et de la personnalité d'un auteur en assemblant entre elles les scènes de son œuvre les plus chargées d'autobiographie. Il faut appeler cela d'un nom nouveau. C'est un « essai » comme il en existe en littérature, mais cette fois, c'est à la scène[319].

Plus loin, nous reviendrons sur la notion d'« essai » et sur la spécificité de cette deuxième partie du spectacle en relation avec la première version de l'œuvre scénique créée le 28 janvier 1975 au TNP-Villeurbanne. Pour l'instant, notons que Planchon insiste sur l'ambition formelle du spectacle :

> Le travail est à la fois de l'ordre du littéraire (dans le choix des morceaux) *et de la mise en scène pure*. […] *A.A.* ne sera pas un spectacle archéologique. Le décor s'inspire de la peinture contemporaine la plus aiguë ; simplicité des lignes et force de la couleur. J'ai d'ailleurs conçu textes et décor en même temps[320].

Dès la mi-septembre 1974, l'équipe de création[321] structure le spectacle autour de la fracture psychique majeure d'Adamov, celle entre la figure répressive de son père et l'amour oppressant de sa mère. De là découlerait toute la riche, et triste, panoplie des obsessions de cet auteur, restituée à partir d'un minutieux travail de déconstruction des situations dramatiques pour construire les situations scéniques qui composent un univers intime.

Planchon, nous l'avons vu, schématise le premier tableau, désigné comme « La Russie », en exaltant la relation entre les dimensions familiale et politique, inextricables chez Henri[322]. Or, nous pouvons étudier les documents concernant l'élaboration de ce « texte-collage » et la première version du texte réellement joué pour saisir la nature de ce travail. Une note manuscrite situe historiquement le début de l'œuvre scénique : « Dans la Russie de l'entre-deux-révolutions, 1912 peut-être[323] » ; tandis que le texte présente une longue didascalie, une sorte de « partition »

---

[319] « Le sens de la marche d'Arthur Adamov par lui-même – Entretien de Michel Bataillon avec Roger Planchon », La Nouvelle Critique, n° 100, janvier 1977, p. 34.

[320] « Roger Planchon : *A.A.* ou l'histoire spirituelle d'Arthur Adamov », *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

[321] « [L]'« atelier A.A. » – Roger Planchon, Michel Bataillon, Michel Raskine, Myriam Desrumeaux, Simone Amouyal – produit une première version d'un collage bâti sur une double écriture, dramatique et scénique. Le passage de l'une à l'autre est une alchimie délicate. » (Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon, op. cit.*, p. 233). Myriam Desrumeaux, assistante à la mise en scène pour cette création, deviendra l'assistante d'Alain Françon, en ces années très proche de Planchon.

[322] Interprété par Patrick Chesnais en 1975, rôle repris par Laurent Terzieff en 1976.

[323] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Élaboration du texte », « Tableau 1 : La Russie », note manuscrite, très probablement de Michel Bataillon, 4-COL-112 (386).

scénique qui encadre la toute première réplique d'Henri et, ainsi, fixe le prologue scénique qui introduit cette « première séquence »[324] :

> Un chant très doux et nostalgique de l'ancienne Russie s'élève. La lumière monte. On découvre alors, comme dans une très ancienne photographie, une famille russe avec un peuple de servantes. Plusieurs photos (servantes en groupe, un bébé sur les bras, debout, assises, etc.) se succèdent ainsi.
>
> HENRI
>
> Les voix sont amorties, assourdies, tout se passe très loin. Il y a longtemps, pas longtemps, on ne sait pas
>
> (Images en mouvement. Le Père se promène, suivi de Berne[325] qui lit un livre – tenant par la main un petit garçon et une petite fille qui ont un cerceau et un ballon. Les enfants courent, se poursuivent, puis se précipitent dans les jupes des servantes qui les embrassent, les envoient à leur mère – robe claire et ombrelle – qui les embrasse à son tour. Ils sortent, tenant la main de leurs servantes. La lumière revient sur Henri, assis devant un petit lit d'enfant.)[326]

Après, assis sur son lit d'enfance, Henri prononce les premières lignes de *L'Homme et l'enfant* déjà cités, à la suite desquelles la didascalie, d'abord, impose le noir, puis, dicte le rite que le garçon et la fille doivent accomplir. Ils n'ont jamais quitté la scène et le couple allume des allumettes autour du lit d'Henri, accomplissant des gestes qui doivent mimer une cérémonie ; enfin, le garçon se couche dans ce lit qui a un seul oreiller et la fille part avec les deux allumettes brûlant dans sa main. Un second noir montre le Père déjà présent sur scène : le premier tableau du *Sens de la marche*, « La maison du père »[327], commence.

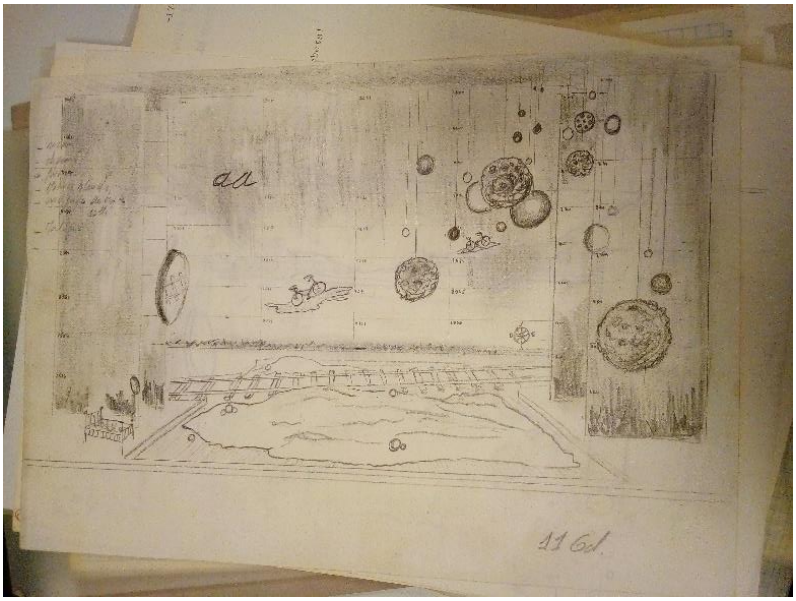
Ensuite, si au cours de ce tableau-séquence, le train de la révolution fait irruption sur scène, une autre didascalie-partition interrompt le texte de la pièce avec l'irruption d'un objet mystérieux, sans aucun lien avec la *fabula* de l'auteur, qui renvoie directement à la psychologie d'Adamov :

> Le Père s'approche alors du lit de l'enfant et joyeusement le bombarde de pierres [noires] que lui tendent Berne et l'Adjoint[328]. L'enfant et Henri se bouchent les oreilles. Quand le Père, Berne et l'Adjoint[329] sont sortis, lentement l'enfant prend une pierre dans le lit et sort, la tenant à bout de bras, avec précaution, les yeux rivés dessus. George et Albert[330] entrent rapidement et

[324] En effet, dans les dossiers d'élaboration du texte d'*A.A.*, chaque tableau est défini plutôt « séquence », qui deviendront 12 au total.
[325] Personnage du *Sens de la marche*,
[326] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Texte, version jouée à Villeurbanne, 1975 », 4-COL-112 (418). Passages soulignés dans le texte original dactylographié.
[327] Arthur Adamov, *Le Sens de la marche*, *op. cit.*, p. 23-31.
[328] « Mon père venu spécialement me voir pour m'annoncer que mon sexe était une pierre noire, que cela voulait dire que je me masturbais. Si je continuais, je deviendrais fou » (Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 14.).
[329] Autre figure qui pourrait être rapprochée de l'une des émanations du surmoi d'Adamov suivant une lecture psychanalytique de la pièce.
[330] Les deux amis d'Henri qui effectivement l'incitent à suivre la révolution dans *Le Sens de la marche*, l'irruption du train demeurant une création de Planchon.

> emportent les puits de pétrole. La Dame[331] que nous avons vue dans la première image passe au fond de la scène. Visiblement, elle cherche quelqu'un.[332]

Les *leitmotive* des obsessions d'Adamov sont toutes présentes dans cette ouverture et dans le déroulement de la première séquence, prolongées, approfondies et toujours reprises au cours de la création. Nous pouvons en outre saisir grâce aux clichés publiés par Bataillon et aux croquis réalisés par le metteur en scène[333], la scénographie que ce dernier a conçue, dont Planchon confie la réalisation à Jacques Schmidt.



Croquis de la toile de fond de la pièce réalisé par © Roger Planchon, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « A.A. *– Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1154).*

En guise de toile de fond, un panorama rapproché du sol lunaire est enrichi par des planètes plus petites[334], alors que le sigle *A.A.*, en italiques, campe sur la toile de fond, côté jardin, composée avec des lumières au néon. Dans un croquis, toutefois, nous trouvons aussi une bicyclette suspendue sur, ou devant, le fond de scène, qui n'est pas présente dans le cliché de Treatt[335]. Dans tous les cas, le lit d'Henri est placé en avant-scène côté jardin, et à l'arrivée du train de la révolution, les enfants aussi saluent les révolutionnaires, qui embarquent avec eux Georges et

[331] Transposition scénique de l'image de la mère d'Adamov. Ce personnage aussi n'est pas présent tel quel dans la pièce d'Adamov.
[332] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Texte, version jouée à Villeurbanne, 1975 », *op. cit.* Souligné dans le texte.
[333] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1154).
[334] Plusieurs dans les croquis, environ sept dans les clichés de Nicolas Treatt, *cf.* Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 237.
[335] « Dans cet univers plutôt irréaliste qu'abstrait, les objets prolifèrent, tous présents dans les théâtres et dans la prose d'Arthur Adamov, tous bien concrets et pourtant lestés d'une charge obsessionnelle et fantasmatique. Train, bicyclettes, balançoire, machine à écrire, cheval d'arçon, miroir-cible, sphères cosmiques dégorgeant leur cargaison de détritus, […]. En filigrane derrière cette suite de tableaux, on devine Edward Kienholz, ses environnements et ses chambres maléfiques, dont les recherches sont parvenues en Europe depuis 1970. » (Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 236).

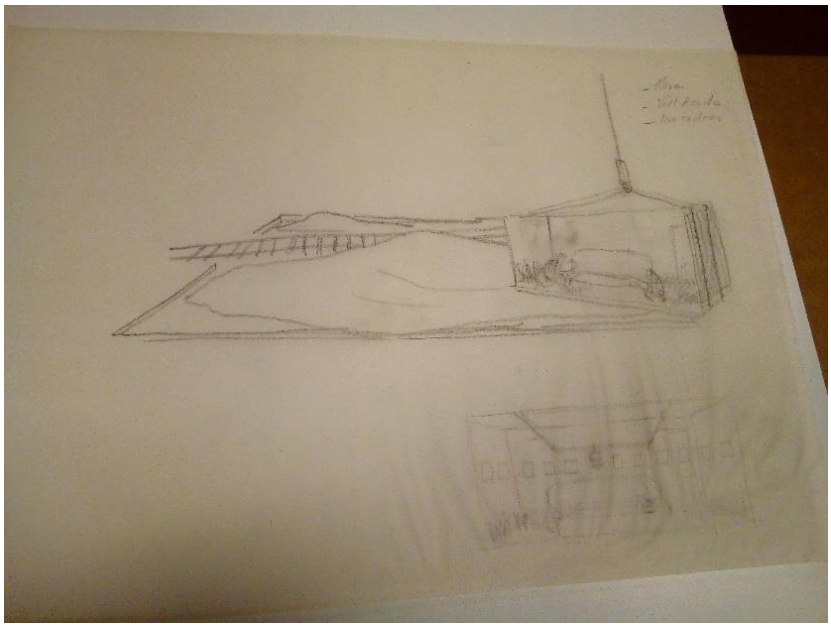
Albert, tandis que les autres personnages – le « peuple de servantes » et de servants – n'osent même pas le regarder, effrayés.

Sans analyser plus longuement les traces de cette séquence et sans décrypter tous les référents des signes agencés sur scène[336], elles confirment le caractère onirique du spectacle. Textes, signes, et probablement son et couleurs – qui pour l'instant sont perdus, faute d'images en couleur – se configurent pleinement comme les hiéroglyphes d'un rêve. Une autre séquence exemplaire est celle du « Bordel ».

Cette sixième séquence est composée à partir du souvenir d'Adamov des femmes qu'il a croisées ou avec qui il a établi un rapport, décrites prioritairement dans *L'Aveu*, entrecroisé avec des bribes des situations dramatiques du *Sens de la marche* et de *Si l'été revenait*. Le seul personnage féminin de *La Parodie*, Lili, femme fatale qui charme tous les autres personnages, tous masculins, de la pièce, est au centre de la séquence. Dans *La Parodie*, elle portera, sans aucunement le vouloir, ses amants à la ruine, « parodie » mais aussi variation sur le thème de *Lulu* de Wedekind. N., un employé, est un masochiste, il demande à Lili de le tuer car « tout le monde est mort, il n'y a pas que moi[337] ». Mais au cours même de l'élaboration du texte pour la scène, Planchon intervient sur ces matériaux, juxtaposant souvenirs, scènes et personnages. Ainsi, « Le Bordel » consiste en la rencontre d'Henri avec quatre prostituées, qui tantôt prennent le caractère – et donc les répliques – de Lili, tantôt interprètent le jeu du meurtre que leur impose Henri (N.), ennuyées, fatiguées par son impuissante inaptitude.

[336] Il semble légitime, par exemple, d'interpréter le jeune garçon et la jeune fille comme le symbole de la bisexualité d'Adamov. Quoiqu'il en soit, tous ces signes, jamais commentés ou expliqués au public, semblent bien se donner comme des signifiants ouverts à toute interprétation – quoique le travail minutieux de cette équipe permettrait d'en repérer l'origine chez les obsessions d'Adamov.

[337] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Élaboration du texte », « Tableau 6 : Le Bordel », 4-COL-112 (386).



Croquis de la toile de fond de la pièce réalisé par © Roger Planchon, conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, « A.A. – *Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1154).*

Au milieu du spectacle, ce tableau-séquence commence avec la descente des cintres du plateau d'une chambre de maison close, le quatrième mur étant ouvert à la faveur du public. Dans les croquis de Planchon, cette section d'un appartement est placée côté cour et le metteur en scène indique dans ses notes et croquis manuscrits que « les quatre filles entrent emportant le savon et les serviettes[338] ». La scène dit restituer une atmosphère d'ordre et de propreté, Planchon soulignant le décor simple et digne de l'appartement. En outre, la séquence devrait se composer de trois scènes qui, utilisant les textes d'Adamov, donnent vie au jeu subtil de l'humiliation, demandée mais toujours inattendue, par Henri. Lucile, la fiancée du *Sens de la marche*, fera une irruption sur scène en accentuant l'humiliation du protagoniste[339], lequel d'ailleurs tombera, maladroit, de sa propre bicyclette, incapable aussi de la réparer malgré l'aide de Mathilde.

Observant les photographies de Rajak Ohanian publiées par Bataillon, nous découvrons, d'abord, que les « filles » sont interprétées par Colette Dompietrini, Myriam Desrumeaux, Brigitte Fossey et Maud Reyer, qui jouent la pantomime de l'assassinat avec des gestes mécaniques. À tour de rôle, elles sont allongées sur le dossier du canapé au centre de la chambre, ou bien elles occupent des positions aux côtés de la pièce, poupées abandonnées en équilibre sur leurs pieds : elles figurent des jouets, elles ne disent pas seulement les fantasmes sexuels d'Adamov mais incarnent la condition des femmes qui ont dû satisfaire ses désirs.

[338] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Notes de mise en scène », 4-COL-112 (1154).
[339] À laquelle il adresse cette réplique : « Tu es la seule qui peut me tuer, les autres femmes ne sont que des poupées qui ne valent rien. Toi seule es grande comme l'ombre. » (BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – Texte, version jouée à Villeurbanne, 1975 », *op. cit.*)

Mais Henri, à la fin, sortira à quatre pattes avec une canne que l'une des filles lui a enfin ordonné de mettre dans la bouche et la séquence se termine ainsi :

> Les filles regardent la porte, attendent [le retour d'Henri de la salle de bain où elles l'ont envoyé]. Musique. C'est l'enfant de neuf ans qui entre, la canne entre les dents. Les lumières baissent. Filles et bordel disparaissent. L'enfant s'avance vers son petit lit. Le Père, Berne, l'Adjoint s'avancent, des pierres noires à la main. Le Père jette les pierres dans le lit, sous les yeux de l'enfant. Le Père, Berne, l'Adjoint sortent. L'enfant fait le tour de son lit, contemple les pierres et sort[340].

Anne Ubersfeld analyse la construction de cette œuvre attentive à la dimension métonymique de l'exposition des objets et des situations scéniques qui se réfèrent aux cauchemars récurrents d'Adamov. Ainsi, pour Ubersfeld « ce fonctionnement métonymique est aussi celui des personnages, presque aussi interchangeables que les objets, selon les *rôles* qui sont les leurs, celui du double, celui de la Femme castratrice[341] ».

Si Ubersfeld est sévère au sujet du « subjectivisme » de ce spectacle, causant une fermeture de cette œuvre scénique en raison des référents difficilement déchiffrables agencés sur scène, en loue la beauté et la force[342]. Enfin, elle nous livre des indications précieuses pour récupérer la spécificité formelle d'*A.A.*, œuvre scénique qui propose :

> une inversion paradoxale du rôle des textes théâtraux, inversion dont nous verrons les conséquences : c'est l'autobiographie qui forme la ligne principale du récit dramatique tandis que les textes ont le statut de « papiers collés », c'est-à-dire de morceaux de réalité incorporés, connotant un réel insolite et présent. Toute la difficulté du « récit » consiste donc pour Planchon à dépasser en l'intégrant le texte théâtral d'Adamov[343].

Sémiologue et spécialiste du théâtre de Victor Hugo, Ubersfeld affirme : « *A.A.* est un défi, une provocation des limites du théâtre[344]. » Les pièces d'Adamov ne semblent pas être les objets d'une interprétation scénique qui, libre et profanatoire mais rigoureuse, en dégage ou en démystifie les

---

[340] *Ibidem*.

[341] Anne Ubersfeld, « *A.A.* ou le lieu du fantasme », *Travail théâtral*, n° 20, été 1975.

[342] « Mais quoi ! La beauté, la richesse du spectacle, c'est une autre forme d'ouverture : elle laisse intacte la puissance de corrosion et peut-être de questionnement de la parole de A.A. ; elle dit la force des rêves et, par une subtile inversion, apporte le charme de la beauté à ce qui est du passé et de la mort, tandis que ce qui est de la vie et de la présence apparaît brutal et sans grâce : inversion significative ; elle interdit au spectacle, par la splendeur et le luxe, de tomber dans le misérabilisme et l'attendrissement ; elle donne aux images cernées par un cône de lumière la puissance et le modèle des rêves (il faut voir la symphonie des blancs dans la scène de la secte) ; elle est une *fête* où voisinent l'enfance et la mort sous le poids cosmique des visibles sphères étoilés. » (*Ibidem*).

[343] *Ibidem*.

[344] *Ibidem*. Toutefois, deux ans plus tard, au cours d'un colloque à Wroclaw, son jugement se fera plus net et elle interprétera cette création comme une simple interprétation de l'œuvre d'Adamov : « Il est bon de ne pas oublier que tout discours théâtral a (au moins) deux sujets de l'énonciation : le « je » qui écrit, et le « je » qui parle ; il y a donc deux voix perpétuellement présentes, et la caractéristique de chaque écriture dramatique de donner à ce rapport des deux voix sa solution propre, originale ; la solution adamovienne est particulièrement risquée, puisqu'elle a l'air de faire coïncider les deux voix, dans une étrange dissonance : l'erreur de Planchon est d'être tombé dans le piège, de le savoir carrément confondues, de n'en avoir fait qu'une, d'avoir tranquillement mis dans la bouche (dans la voix) d'Henri ses paroles inimitables qui dans *L'Homme et l'enfant* sont les mots d'Arthur Adamov, parlant au nom de son individualité propre. » C'est la biographie savante et passionnée d'un ami, incidemment aussi poète très important, que cette création du TNP présente au public non pas une « lecture scénique » d'une série de pièces dramatiques.

mystères. Au centre du processus de création d'*A.A.*, c'est la scène de Planchon et de son équipe, c'est pourquoi nous avons parlé des morceaux de textes d'Adamov comme des matériaux et non pas comme la *matrice* qui génère des actions scéniques.

D'ailleurs, l'espace scénique de cette création semble être du moins « augmenté », puisque le spectacle ne commence pas sur la scène. L'entrée, les couloirs, les escaliers du TNP-Villeurbanne, sont occupés par un « Musée Adamov », voulu par Planchon, que le Centre de la documentation théâtrale de Lyon a contribué à réaliser. En outre, les comédiens jouent sur les escaliers ou sur des estrades des scènes des premières quatre pièces publiées par Adamov :

> Le dispositif mis en place, inégalement accueilli, était original, comme les archives en témoignent : le metteur en scène faisait pénétrer progressivement le spectateur dans l'univers des premières pièces de l'auteur – extraits joués de *La Parodie, La Grande et la petite manœuvre, Tous contre tous* –, pièces qu'Adamov avait reniées par la suite et que le comédien qui l'incarnait sur scène venait critiquer. Ces scènes avaient souvent été peu comprises des critiques[345].

Nathalie Lempereur, dans sa monographie sur Adamov, souligne, ensuite, l'interdiction de la part des pompiers de Lyon de jouer ces scènes et cet *introitus*, interdiction qui pour Planchon fera partie intégrante de la légende d'« Adamov le maudit »[346]. Création scénique composée des traces de la vie intime d'un homme, Planchon et son équipe ne restituent donc pas un simple, et stérile, hommage à un auteur, un *medley* des meilleurs « morceaux » d'une œuvre à *goûter* l'un après l'autre.

Une étude de l'implantation du « Musée Adamov » permet d'ailleurs de saisir pleinement l'ambition de produire une œuvre de théâtre complexe faite avec, non contre ni à partir de, les textes d'Adamov[347]. L'espace scénique « augmenté » de cette création, que le public a pu vivre pour une seule soirée, mettrait *A.A.* en dialogue avec des créations qui ont exprimé une claire et nette rupture formelle. Mango, en effet, étudie *Orlando furioso* de Ronconi-Sanguineti, son processus de création aussi bien que de réception, en indiquant la « Nouveauté » d'une création qui ne présuppose pas une interprétation d'une *œuvre dramatique-norme de composition* préalable.

---

[345] Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 264.

[346] Dans le programme donné au public de la seconde soirée de spectacle, on écrit : « En pénétrant dans le théâtre de Villeurbanne, le spectateur visitait tout d'abord un *musée A.A.* [réalisé avec la contribution du Centre de la documentation théâtrale lyonnaise] puis, dans les couloirs et els halls, il assistait à diverses scènes. Enfin, il pénétrait dans la salle pour le spectacle que nous présentons. [Suite à l'interdiction de la commission de sécurité et des pompiers] Les comédiens sont tristes de ne vous présenter qu'une partie de leur travail. Les pompiers de Lyon ont ainsi enrichi la biographie d'A.A. d'un chapitre inédit. Ils se sont subtilement introduits dans l'histoire du théâtre et de la littérature. » (Extrait du programme de salle remis au public de *A.A.* au lendemain de la création du spectacle, reproduit par Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, p. 238).

[347] BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes et croquis [du Musée] du spectacle *A.A., Théâtres d'Adamov* et tapuscrit des textes d'Adamov *Les Retrouvailles, M. Le Modéré, Le Ping-Pong, La Parodie* », 4-COL-112 (1163).

L'usage de l'espace comme d'un élément dramaturgique fort et autonome[348] est central pour une création qui, en 1969, montre la possibilité de relativiser le regard du spectateur et de créer une œuvre polycentrée et ouverte, fondée sur l'éclatement de la relation « normale » entre scène et salle.

Certes, la différence entre ces deux créations est évidente, mais la volonté d'« augmenter » l'espace de création-réception de cette œuvre et l'interdiction par les autorités de ce dispositif, qui réellement enfreint les conventions du théâtre, est significative. Par ailleurs, le texte qui est produit par Planchon et par sa troupe déplace radicalement l'ordre des primautés propre à une mise en scène interprétative, il se donne comme une partition, justement, qui n'interprète pas une écriture dramatique. Encore une fois, il ne faut pas tomber dans un simple analogisme, la nature de la *praxis* de l'*auctor* Planchon le porte malgré tout à établir *son* texte-collage avant le travail avec ses acteurs[349]. Nous ignorons, par ailleurs, s'il a étudié le texte du spectacle à la table avec la troupe, ce qui est très probable, mais l'établissement de ce texte-partition est un processus qui coïncide avec le début du processus de création concret du spectacle. Cela dit, l'opération formelle accomplie avec *A.A., Théâtres d'Arthur Adamov* n'aurait pas été possible sans des œuvres telle celle de Ronconi-Sanguineti ou celle du Théâtre du Soleil, *1789 : La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*[350], qui ouvrent de nouvelles possibilités de recherches pour les créateurs de théâtre. Ou bien, pour ce qui concerne Planchon, par des œuvres qui font entrevoir la possibilité d'intégrer des aspects des recherches radicales de Bob Wilson ou des « Nouveaux » créateurs. Ce qui semble important, dans tous les cas, c'est d'insérer *A.A.* dans cette série d'autres créations afin de la mettre en perspective par rapport à son contexte de production.

En ces mêmes années, en effet, Franco Quadri remarque que Peter Stein dans son *Antikenproject I : Übungen für Schauspieler* (Exercices pour acteurs)[351] intègre des techniques de jeu propre et au Living et à Wilson :

---

[348] « [L]'espace scénique, donc, intervient comme une colonne portante de la construction dramaturgique du spectacle. » / « lo spazio scenico interviene, dunque, come elemento fondante della costruzione drammaturgica dello spettacolo. » (Lorenzo Mango, *La Scrittura scenica*, *op. cit.*, p. 209).

[349] En revanche, Mango souligne : « La nouvelle structure du texte, sa structure dramaturgique, donc, naît de l'interaction du travail poétique et du travail de mise en scène. Il n'y a pas de *texte*, dans *L'Orlando Furioso*, avant la performance effectivement réalisée. » / « La nuova struttura del testo, la sua struttura drammaturgica, cioè, nasce dalla interazione di lavoro poetico et lavoro registico. Non c'è *testo*, nell'*Orlando furioso*, prima dello spettacolo effettivamente realizzato. » (*Ibidem*, p. 208).

[350] Œuvre scénique créée au Festival Milano Aperta, Piccolo Teatro hors les murs au Palazzo Lido de Milan 11-17 novembre 1970. Au moment de la création de ce spectacle ou au cours de sa reprise à Vincennes, la presse a par ailleurs immédiatement souligné la relation entre l'œuvre du collectif guidé par Mnouchkine et *Orlando furioso*, *cf.* « Et les spectateurs, avec ce style depuis *Orlando furioso* (auquel, sans conteste, *1789* doit beaucoup), s'écartent, reculent. Pour un peu on vilipenderait Marie-Antoinette, on lyncherait Louis XVI, on jetterait à terre nobles et prêtres. » (Gérard Bonal, « Un vrai théâtre populaire », *L'Actualité*, 25 janvier 1971).

[351] Œuvre créée en 1974 à la Schaubühne de Berlin Ouest.

> Les *Mysteries* [du Living Theatre], après tout, ont également été construits à partir des techniques d'entraînement du groupe, assemblés en une unité et exposés au public. Et elles font désormais partie du patrimoine au même titre que les méthodes de travail de Bob Wilson, ici lisibles non seulement dans la lenteur qui détermine souvent les rythmes, mais aussi dans l'immobilité prolongée et la relation de chaque geste à la situation spatiale[352].

La structure à hiéroglyphes, oniriques et paratactique d'*A.A.*, tout comme le jeu des « quatre filles » de la séquence du « Bordel » laissent entrevoir la volonté concrète de « copier » ce « Nouveau Théâtre ». Par ailleurs, Franco Quadri révèle un point de contact inattendu entre le « collage » de Planchon et celui d'*Orlando furioso* :

> [Au moment de la création d'*Orlando furioso*, Ronconi se débattait] avec les feuilles de la réduction [de l'œuvre d'Ariosto] de Sanguineti, une paire de ciseaux et un rouleau de scotch, sur le sol, avec l'intention de coller des collages de vers en colonnes alignés dans des compositions de papier aux dimensions infinies[353].

Exception faite pour les « dimensions infinies » du collage de Ronconi, ce passage pourrait décrire les dossiers d'une élaboration du texte qui a engagé Planchon et son équipe pendant tout l'automne 1974.

Une trace de la dramaturgie sonore d'*A.A.* permet de souligner comment l'espace du spectacle est en effet augmenté via une forme de prolongation médiatique. Comme indiqué aussi par d'autres documents[354], la voix d'Adamov est diffusée dans le hall du théâtre à la fin de la création, en prolongeant le spectacle hors du plateau et en dilatant concrètement l'espace de réception de l'œuvre scénique. Cette ultime séquence sonore est composée par des courts extraits d'entretiens d'Adamov, le dernier étant une lecture d'un suggestif passage de *Si l'été revenait* : « J'essaie simplement de voir le plus clairement dans les ténèbres. Enfin, de voir comme l'on peut voir dans les nuits blanches, pour revenir à une expression scandinave[355]. »

---

[352] « Del resto anche i *Mysteries* erano stati costruiti sulle tecniche di allenamento del gruppo, montate unitariamente e esposte al pubblico. E sono ormai patrimonio come anche i metodi di lavoro di Bob Wilson, qui leggibili oltre che nella lentezza ceh spesso ne determina i ritmi, nelle prolungate immobilità e nel rapport di ogni gesto con la situazione spaziale. » (Franco Quadri, « Alla ricerca dei greci con l'aiuto di Karl Marx », *Sipario*, n° 336, mai 1974, p. 25).

[353] « [Au moment de la création d'*Orlando furioso*, Ronconi étaient] alle prese con i fogli della riduzione di Sanguineti, un paio di forbici e un rotolo di scotch, sul pavimento, intento a incollare collages di versi in colonna allineati in composizioni cartacee di sterminate dimensioni. » (Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Turin, Einaudi, 1973, p. 88-89, cité par *La Scrittura scenica*, p. 207).

[354] BnF, ASP, fonds Planchon, « Montage diapositives sur *A.A.* », document « n° 22 – Texte final du spectacle A.A », 4-COL-112 (401).

[355] BnF, ASP, fonds Planchon, « Adamov. Voix d'Adamov à diffuser dans le hall à la fin du spectacle » [sans date, enregistrement sonore, 1 bande magnétique Agfa : 19 cm/s, support d'origine conservé au département Son, Vidéo, Multimédia, cote ASPBAN 3437, minutes de 13:05 à 13:14. Ce passage, comme d'autres textes diffusés, sont présents dans un document probablement rédigé par Bataillon, envoyé à Planchon, donc maintenant conservé dans ses notes de mise en scène : « Je trouve ridicule un homme qui voudrait faire une synthèse entre marxisme et freudisme. Marxisme et freudisme se frôlent à chaque instant. Il y a tout un monde de frôlements. Vous savez, ces filles qu'on appelle les frôleuses […]. » (Propos oral enregistré d'Adamov, que l'auteur de cette note révèle avoir écouté dans une « bande de [Lucien] Attoun », BnF, ASP, fonds Planchon, « Notes de mise en scène – *Arthur Adamov* 1974-1975 », 4-COL-112 (1154).) L'auteur de cette recherche, enfin, glose : « C'est juste avant sa mort, l'élocution habituelle, mais plus haletante. On pourrait à la rigueur en tirer une introduction comme celle de *Tartuffe*. » (*Ibidem*). La version 1973 du *Tartuffe* présentait

Pour *A.A.*, il ne faudrait alors pas parler d'un « Spectacle à partir de textes de : Arthur Adamov[356] », mais d'une œuvre créée à rebrousse-poil des textes de : Artur Adamov, qu'un critique ami de Planchon, Arturo Lazzari, définit

> un spectacle sur Adamov, sur sa première aventure théâtrale et humaine, mais quasi entièrement construit avec des textes d'Adamov : un travail patient de repérage des citations et leur usage intelligent qui les fonde en une totalité nouvelle et originale, *dans laquelle on ne reconnaît plus la matrice originaire, mais qui est proposé avec une autonomie suffisante*[357].

Cela dit, même si ce dispositif scénique semble se donner comme une totalité autonome que le spectateur doit traverser, au regard d'autres créations, *A.A.* ne propose certes pas une polyphonie de points de vue et de voix, par exemple sur la révolution de *1789*, que tout spectateur peut saisir dans un ordre non préétabli par le créateur ou par la troupe[358].

Or, le texte du spectacle semble de surcroît devenir plus « rigide », tout comme l'espace de création du spectacle doit se fermer sur la scène, pour ce qui concerne la reprise réalisée au Palais de Chaillot en décembre 1976. La structure globale de ce « collage », en 1975, se présente comme un *canevas*, alors qu'il acquiert une structure de véritable récit structuré par la suite. En somme, le texte, donc le spectacle, semble presque se *polir*, divisé en deux parties distinctes, la traversée vraiment « sauvage » des rêves, des obsessions et des idéaux d'Adamov perdant la force de la structure paratactique de 1975. Certes, le spectacle y gagne en « lisibilité », mais en conséquence, derrière le texte de la reprise, il est plus aisé de reconnaître la voix de Planchon-auteur. Cela est particulièrement sensible lors du passage entre la première et la deuxième partie du texte, passage volontairement didactique qui expose une thèse sur Adamov exprimée par Henri :

> Je pense aux années 1949-1950. Où en sommes-nous maintenant, les uns les autres ? Ionesco érigeant en morale universelle son attitude devant la vie, a perdu l'humour qui lui assurait jadis une réelle originalité de langage, et n'exprime plus rien […]. Becket n'a jamais, du moins au théâtre, trouvé de suite convaincante à son remarquable *En attendant Godot*. Quant à moi, je m'aperçois que je n'avais pas tort en croyant naïvement vers 1947, que ma très imparfaite *Parodie* résumait à elle seule la condition humaine […]. Je pense aux années 1949-1950. Un

---

en effet, au tout début du spectacle et avant de l'entrée de Cléante sur scène, la voix de Planchon qui débitait un passage d'un écrit de Saint François de Xavier (nous avons analysé ailleurs ce détail de la dramaturgie sonore de cette pièce, *cf.* « Roger Planchon et Patrice Chéreau à Villeurbanne. Réinventer un « nouvel usage » des classiques entre une *Dispute* et un *Tartuffe* », *op. cit.* (à paraître).

[356] Comme la rigueur qui préside à tout établissement d'un inventaire d'archive impose de définir cette création.

[357] « uno spettacolo su Adamov, sull'Adamov della prima avventura teatrale e umana, ma costruito, quasi tutto, con testi di Adamov : una paziente fatica di reperimento delle citazioni e un loro intelligente uso, *che le fonde in un tutto nuovo e originale, nel quale non si sente più la matrice primitiva, ma che ti si propone con sufficiente autonomia*. » (Arturo Lazzari, « Un ritratto affettuoso ma lucido di Adamov », *L'Unità*, le 13 février 1975). C'est nous qui soulignons.

[358] Au sujet d'*Orlando furioso*, Mango écrit : « La réception du spectacle devient donc subjective, et la convention de base du théâtre selon laquelle le regard d'un seul [Mango fait référence à l'espace du théâtre codifié par la « scène à l'italienne » étudiée par Szondi] coïncide avec le regard de tous est rompue. » / « La ricezione dello spettacolo diventa, quindi, soggettiva, viene meno quella convenzione base della fruizione del teatro che vuole che lo sguardo di uno coincida con lo sguardo di tutti. » (*La Scrittura scenica, op. cit.*, p. 211). Cette remarque semble, de notre point de vue, d'autant plus pertinente pour ce qui concerne *1789*. Un autre élément à signaler est le fait que l'*Orlando furioso* est un spectacle ouvert aussi car il est conçu à partir d'un espace scénique « éclaté » parce qu'il doit s'adapter à tout Palais du sport ou à l'espace public de chaque ville – précisément comme *1789*.

> certain moment du théâtre… Pourquoi s'est modifiée ma conception du théâtre, pourquoi abandonnant le théâtre métaphysique, j'en suis venu à défendre et à essayer de faire un théâtre situé ? Les raisons de cette évolution sont multiples et peut-être difficiles à déterminer. Essayons[359].

Entre la création de *A.A.* et sa reprise, Planchon et son équipe passeraient, donc, de la présentation sur scène d'une œuvre ouverte, à une interprétation plutôt fermée d'une biographie : ils écrivent la pièce qu'Adamov n'a pas pu écrire. Dans tous les cas, deux commentaires résument cette évolution, l'un exprimé en 1975 par Planchon lui-même : il définit *A.A.* « une espèce de *Huit et demi* d'Adamov[360] ». Le second, de 1976, est de Colette Godard, qui développe l'intuition cinématographique de Planchon mais l'applique non pas au référant de la création, Adamov, mais au créateur lui-même : « [*A.A.* serait] l'*Amarcord* de Planchon, son *je me souviens de ma jeunesse théâtrale*[361] » : le passage entre ses deux formes de « scripts » semble décisif.

Enfin, si l'on prend en compte la totalité de la réception de la presse, qui évolue beaucoup entre la création et la reprise, Lempereur remarque à juste titre que « [c]e spectacle reste encore très largement intégré dans la manière dont avait été reçue l'œuvre de l'auteur de son vivant. Partisans du théâtre d'avant-garde et partisans du théâtre engagé s'opposent, tandis que les opinions politiques s'invitent dans le débat[362]. » *A.A.* est une œuvre qui polarise parce qu'elle n'est ni un hommage ni une représentation « fidèle » des œuvres d'Adamov mais, précisément, une création autonome menée suivant la *praxis* consolidée de cet *auctor*. C'est peut-être précisément sa spécificité et la différence entre les deux versions qui porte Marcabru à exprimer ce jugement : « Qui ne connaît pas Adamov restera à la porte. Qui le connaît préférera sans doute le lire[363]. »

Après ce rapide passage sur quelques éléments de la réception du spectacle[364], revenons sur l'autodéfinition de Planchon du spectacle comme d'un « essai ». Notre analyse de deux séquences et de l'usage dramaturgique de l'espace et du son en 1975 montrerait la différence de cette œuvre des formes d'« essai scénique » telles que proposées par Hans-Thies Lehmann[365]. Cet auteur parle en effet de spectacles dont la composante méta-théâtrale innerve le processus de création, alors qu'*A.A.* prend en compte la « totalité d'une vie » et d'une œuvre pour construire une *autre* œuvre.

[359] BnF, ASP, fonds Planchon, « *A.A.* – tournée Chaillot décembre 1976 – Texte », 4-COL-112 (424).
[360] Propos recueillis par Jean-Jacques Lerrant, *Le Figaro*, 27 janvier 1975, cité par Michel Bataillon, *Un défi en province*, *op. cit.*, p. 232.
[361] Colette Godard, *Le Monde*, 18 décembre 1976, cité par Bataillon in *ibidem*. Souligné dans le texte.
[362] Nathalie Lempereur, *Arthur Adamov. Ici et maintenant*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 266-267.
[363] Pierre Marcabru, *Le Figaro*, 18 décembre 1976.
[364] Par ailleurs un peu plus approfondie par Lempereur et relatée également par Bataillon.
[365] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, [1999] 2002, p. 179-181.

A.A. ne semble pas non plus définissable comme un « essai critique sur[366] », selon la définition de Quadri du travail qu'au cours des années 1960 et début 1970, Carmelo Bene réalise *contre* la *doxa* « Le Théâtre de Shakespeare ». Sans doute, *A.A.* « n'enlève pas de scène » – comme Bene veut le faire avec les œuvres de « The Bard » – les œuvres d'Adamov, au contraire, Planchon et sa troupe proposent un usage tout à la fois autonome et productif des « morceaux de cœur [de leur ami] mis à nu[367] ».

Ce spectacle s'apparente davantage, alors, à une œuvre de synthèse : œuvre scénique autonome, qui « copie » – selon un terme cher à Planchon – les techniques de « Nouvelles » *praxis* sans pour autant mettre en question la sienne propre. Sous le signe de l'hybridation et de la recherche formelle, Planchon signe alors cet « hommage » *sui generis* qui, étant une œuvre sur Adamov, pour ce créateur ne peut qu'être aussi une œuvre sur le théâtre. Et même si la deuxième version de la pièce acquiert une dimension de récit mieux ordonnancé, cette création ne perd pas sa dimension ouverte ou son épine dorsale onirique, pour que le public traverse les fantasmes d'un certain A.A.[368]. Notre mise en perspective des traces d'*A.A.* confirmerait, simplement, la validité de l'hypothèse de la « révolution einsteinienne[369] » avancée par Dort, mais justement à partir d'une perspective probablement inattendue pour Dort. Planchon semble proposer une « nouvelle alliance » entre œuvre dramatique et œuvre scénique. De ce point de vue, il faudra sans doute analyser aussi le processus de création de *Folies bourgeoises ou La Petite illustration*, non pour construire une analogie entre deux créations « jumelles », pour, au contraire, montrer la spécificité d'*A.A., Théâtres d'Arthur Adamov*[370]. Voici, enfin, expliquée la raison de notre insertion d'*A.A.*

[366] Franco Quadri, « Du théâtre du au théâtre. L'itinéraire de Carmelo Bene vers un langage non littéraire du spectacle », in Jean-Paul Manganaro (dir.), *Carmelo Bene, Dramaturgie*, Paris, Imprimerie Garnier, 1977, p. 20. Or, cette formule, que Quadri utilise uniquement pour définir le travail et la recherche de Bene sur Shakespeare, serait peut-être à élargir à l'ensemble de son œuvre, notamment en opposition aux spécificités formelles d'un « teatro di regia » que Bene n'a eu de cesse de combattre.

[367] Titre du sous-chapitre que Bataillon dédie à cette création.

[368] En mars 1977, à savoir une fois que le processus de création, recréation, tournées et reprises de cette œuvre scénique s'est achevé, Michel Bataillon participe à une table ronde avec André Gisselbrecht, Maurice Regnault et Bernard Dort. Au cours de ce débat, dont le fonds Planchon conserve un exemplaire dactylographié avec corrections, Bataillon indique des points essentiels au sujet de la genèse – au-delà de la référence au « roman familial déjà mentionné – et de l'évolution de ce spectacle : « En fait, de somme, Planchon, sur la scène, écrit la pièce qu'Adamov n'a pas écrite et qui est la somme œdipienne de son roman familial. [Et après avoir indiqué par quels morceaux et quels axes se compose cette somme, il ajoute que la première partie du spectacle pose une question pourtant] Dans la deuxième partie, la boucle ne se termine pas par un point, ni par un point d'interrogation, à mon sens, ce sont plutôt des points de suspension, eux, très adamoviens. » (« Retours d'Adamov », *France nouvelle*, mars 1977, table ronde dactylographiée conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1147)).

[369] *Cf.* Bernard Dort, « Le texte et la scène. Pour une nouvelle alliance », in *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L. éditions, [1984] 1995, p. 269-270.

[370] Une première étude de la documentation des *Folies bourgeoises* suggérerait, en effet, que le collage en tant que première étape du processus de création n'est pas un gage d'une égale force de « défi des limites du théâtre ». Cette hypothèse devrait être sans nul doute approfondie et mise à la preuve ; pour l'instant, remarquons que là où avec *A.A.* la référence à la dramaturgie d'Adamov ne sert aucunement de norme de référence (à suivre ou à enfreindre), la dramaturgie

dans cette série limitée des créations de Planchon au cours de ces années, ce processus de création montre, en effet, les territoires esthétiques que Planchon veut traverser au cours des années 1970.

IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive

Avec une analyse de la réception de la critique professionnelle des premières créations de Planchon au Théâtre de la Cité, nous avons parlé du caractère « destructif » de ses mises en scène d'œuvres appartenant au « patrimoine » de la « Nation »[371]. Planchon est bien conscient de la contradiction entre ses recherches et la mission de « patrimonialisation » qui lui serait confiée[372]. Nous avons pourtant vu que Planchon accepte le système du « Mécénat d'État » pourvu que lui soit garantie la liberté de poursuivre ses propres recherches : de profaner ces mêmes œuvres du « patrimoine », éventuellement[373]. Une fois traversé Mai 1968 et une fois obtenu, nous savons au prix de quelles polémiques, son espace de liberté de création en province, sa réflexion évolue ultérieurement.

En 1977, il déclare en effet que « [t]ous les grands metteurs en scène de ces cent dernières années sont des metteurs en scène de classiques (jusqu'aux années soixante). […] Je me situe dans cette perspective-là. Nous sommes les gardiens du Musée[374] ». Étrange « gardien du musée » que celui qui revendique se « servir » au lieu de protéger les œuvres qui lui seraient « confiées[375] » ou qui, en 1975, travaille avec les morceaux du théâtre d'Adamov pour mettre à l'épreuve les limites du Théâtre. En réalité, précisément à la fin des années 1970, cet acteur historique systématise sa réflexion sur la naissance de la mise en scène pour, définitivement, dépasser la contradiction féconde qui l'a habité depuis 1957.

---

du vaudeville est la norme, à déconstruire, qui préexiste et justifie la création des *Folies bourgeoises* de Planchon. Cette affirmation ne doit en rien diminuer l'intérêt d'une analyse de l'appropriation d'une dramaturgie que Planchon réalise avec (ou aux dépens) des pièces publiées en l'an 1913 sur l'importante revue théâtrale *La Petite illustration*, *cf.* Bnf, ASP, « *Folies bourgeoises* – Notes de mise en scène, décors, dessins, Roger », 4-COL-112 (1153).

[371] « Quelques-uns transmettent les choses en les conservant, d'autres les situations en les rendant maniables et en les liquidant. On appelle ceux-ci les destructifs. » (Walter Benjamin, « Le Caractère destructif », in *Critique et Utopie*, textes choisis et traduits par Philippe Ivernel, Paris, éditions Payot et Rivages, 2012, p. 150). *Cf. supra* II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style – *La réception d'un répertoire* profané.

[372] En 1962, au cours d'un débat avec le journal de la jeunesse communiste *Clarté*, auquel participèrent aussi Dort et Adamov, il affirmait : « [D]'un côté il y a un nouveau public, mais pour le moment il n'a pas encore de théâtre indépendant du mécénat d'Etat. À partir de là on est dans une très grave contradiction… il faut parler de toutes les choses esthétiques que vous avez soulevées avant, mais il faut bien préciser ça. » (Extraits d'un débat avec Arthur Adamov, Bernard Dort, André Gisselbrecht et René Allio partiellement repris dans Arthur Adamov, « Propos sur le théâtre politique », *La Pensée*, numéro 154, novembre-décembre 1970).

[373] *Cf.* III.1 La création d'un nouveau CDN : praxis et contradictions d'un « théâtre quotidien » – *Une nouvelle Maison de la Culture…*

[374] Entretien avec Roger Planchon de Jean Mambrino, *Les Études*, n° 347, août-septembre 1977, p. 221-222.

[375] *Cf. supra* II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe* – Le Tartuffe *première version.*

Pour Planchon, la naissance des Musées coïnciderait avec la naissance de la « notion de patrimoine[376] » dans la Civilisation occidentale et cette émergence expliquerait également la naissance des metteurs en scène modernes[377]. Probablement en rationalisant la complexe évolution de son propre parcours, il assume comme un fait historique établi la mission de patrimonialisation dont il se sent chargé par la société ; en élargissant cette mission, de surcroît, à toute l'histoire du théâtre de mise en scène – une histoire qui, en revanche est loin d'être linéaire :

> Le metteur en scène, c'est une apparition des 70 dernières années. Il n'y a aucun doute, la partie la plus vivante du théâtre est faite depuis près d'un siècle par les metteurs en scène et, sauf exception, les grands metteurs en scène n'ont rien montré d'important sur des auteurs nouveaux. Strehler est un metteur en scène de « classiques » ; Brook, le plus important de son œuvre s'est fait sur des « classiques » ; Stein nous intéresse pour sa réflexion sur les « classiques »... Les « classiques », bien entendu, peuvent s'étendre jusqu'à Gorki, jusqu'à Ibsen et d'autres... Aujourd'hui tous les metteurs en scène, qu'ils en soient conscients ou non, tous les metteurs en scène font des « classiques », même sous des formes un peu « dingues ». Par exemple, quand Ariane Mnouchkine monte *Les Clowns*, même si le propos est totalement moderne, c'est en fin de compte une réflexion sur une forme d'art du passé, sur un « classique » de l'histoire du spectacle : Le Cirque. Et *1789* est une réflexion sur un autre classique : le théâtre de foire. Pratiquement aucun metteur en scène n'échappe à cette règle, ...sauf exception, qui infirmerait la bêtise que j'énonce[378].

Toutefois, en acceptant ce supposé « état de fait », aucunement il ne renonce à sa liberté critique et profanatoire, ni il ne se limite dans ses recherches esthétiques. Bien au contraire, Planchon assume pleinement une mission que nous pourrions définir de « patrimonialisation destructive », en « normalisant », via cette auto-historicisation, la spécificité de sa *praxis* au sein des contextes multiples qu'il a traversés. De notre point de vue, il est donc utile de vérifier si et comment,

---

[376] Pour une systématisation de ce vaste sujet *cf.* Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La Notion du patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994 et, parmi les nombreux ouvrages consacrés à cette notion, *cf.* aussi André Chastel, « La notion de patrimoine », in Pierre Nora (dir), *Les Lieux de mémoire, 1. La République*, Paris, Gallimard, [1984] 1997, p. 1433-1470. Cyril Triolaire, dans un article qui prend en compte les plus récentes études au sujet de la notion de patrimoine ainsi que l'évolution des processus de patrimonialisation au regard de la spécificité du *medium* théâtral, écrit : « L'extension catégorielle de la notion de patrimoine s'est accompagnée d'une forte expansion des types d'acteurs impliqués dans le processus et d'une redéfinition constante des contours des objets finalement « patrimonialisables ». Le patrimoine interroge indiscutablement la persistance du passé dans le présent, la permanence et la transmissibilité de la culture. Objet, le patrimoine est aussi processus, et plus particulièrement processus de transmission. Déterminer la patrimonialité d'un objet, quel qu'il soit, revient à opérer une incontournable sélection, à viser des publics sensibles et penser des *media*, nécessaires vecteurs de la transmission. Mais le patrimoine est, au-delà ce qui est censé mérité d'être transmis du passé, et lui survivre, et qui doit trouver une valeur dans le présent. Car le patrimoine n'est pas simplement transmission d'objets mais également de savoirs et de valeurs identitaires et représentatifs d'une culture et de pratiques culturelles. » (Cyril Triolaire, « Histoire et patrimoine(s) : les arts de la scène face à la mémoire patrimoniale », Actes du séminaire du 25 avril 2014 à Clermont-Ferrand « Les parcours d'Education artistique et culturelle à l'ère du numérique », p. 1).

[377] « Vers la fin du XIX[e] siècle apparaît une idée tout à fait nouvelle qui correspond d'ailleurs à la naissance des musées : l'idée que toutes les formes d'art sont intéressantes. Victor Hugo aimait le gothique et détestait le roman. Eh bien, maintenant, on en arrive à l'idée beaucoup plus profonde que l'art romain est aussi important que l'art gothique, que toutes les formes d'art sont respectables, et on les rassemble, et on regarde. Je ne sais pas ce que cela signifie... l'humanité — l'Occident — arrivée à un certain point de son histoire, rassemble ses trésors, pour leur dire adieu peut-être, ou pour faire un dernier bilan avant de disparaître. En tous cas, c'est un phénomène historique ; c'est, en définitive, le surgissement de l'histoire : l'art a désormais une histoire. Dans le théâtre, cela signifie qu'une pièce du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle peut être tout aussi importante qu'une œuvre contemporaine. » (Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 53).

[378] *Ibidem*, p. 55.

Planchon met en œuvre une forme de « patrimonialisation destructive » au cours des années 1980[379]. Pour ce faire, nous faisons le choix de nous concentrer sur son travail à partir de l'œuvre de Molière.

Athalie-Dom Juan

> Partis d'une étude des rapports entre art, politique et structures profondes de la personnalité chez Brecht, à travers *La Décision* et *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, nous trouvions Adamov exemplaire pour les problèmes qu'un écrivain, ici un enfant issu de la petite bourgeoisie, rencontre aujourd'hui dans la société bourgeoise[380].

Le rêve de réaliser sur scène le grand récit des intellectuels absorbés par l'utopie de la révolution communiste hante Planchon du moins dès 1966[381]. Le diptyque *Athalie-Dom Juan* est, enfin, le seul détour qui lui permet de restituer sur scène la parabole historique des intellectuels écrasés aussi bien à cause de leur foi dans une idéologie dogmatique qu'en raison de leur refus de ces mêmes dogmes.

Bataillon nous restitue les étapes de la tentative, malheureuse, de convaincre les enfants de Brecht, plus particulièrement sa fille, Barbara Schall-Brecht, de lui concéder le droit de faire un libre usage de *La Décision*[382]. Face aux refus des héritiers de Brecht, « Planchon quitte le XX^e^ siècle et revient aux pièces didactiques écrites par Racine pour le divertissement et l'édification des pensionnaires de Madame de Maintenon à Saint-Cyr[383] ». Et plus loin, Bataillon d'ajouter :

> Devant l'impossibilité de présenter ensemble *Athalie* et *La Décision*, pièce aussi gênante pour les communistes qu'*Athalie* pour les catholiques, Planchon décide de monter d'abord *Athalie* puis *Dom Juan* – les 3 mars et 28 avril 1980 [à Villeurbanne] – et de les présenter ensuite en diptyque[384].

Planchon, outre restituer « la totalité d'une dramaturgie, en l'occurrence la dramaturgie classique française[385] » comme le suggère Dort, semble plutôt composer sur scène une image synthétique de l'horizon culturel du monde de l'absolutisme et de la Contreréforme. Planchon « oblige » une même troupe, donc, à jouer les deux pièces comme une seule œuvre décrivant les postures dominantes face à la religion, qu'il juge la seule idéologie du XVII^e^ siècle.

---

[379] Nous avons proposé une première mise à l'épreuve de ce syntagme au cours du colloque international *Molière par la scène. Leçons de l'interprétation*, à la Maison française d'Oxford, les 27 et 28 juin 2022. Il s'agit, ici, de reprendre et surtout de développer ces premières réflexions.
[380] « Retours d'Adamov », *France nouvelle*, mars 1977, table ronde dactylographiée conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, « *AA, théâtres d'Arthur Adamov* », 4-COL-112 (1147).
[381] *Cf. supra* III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie – *La XXVe édition de la Biennale di Venezia : Planchon et le Berliner Ensemble*.
[382] Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 104.
[383] Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 103-104.
[384] *Ibidem*, p. 109.
[385] Bernard Dort, « La représentation émancipée », in *La Représentation emancipée*, *op. cit.*, p. 176.

Pour ce qui concerne *Athalie*, il lit la toute dernière œuvre écrite et représentée par Racine[386] comme une véritable pièce catholique militante, une œuvre qui met à nu la radicalité de la foi intégriste de l'historiographe de cour de Louis XIV. De ce point de vue, Planchon semble reprendre l'exégèse d'*Athalie* présentée par Picard en 1961[387], auteur qu'il connaît et dont il a déjà exploité les recherches[388]. Cela étant dit, Planchon conçoit cette création à partir d'une lecture rigoureuse mais, comme d'habitude, très libre :

> Les autorités religieuses du XVII^e^ siècle (Pierre Nicole, Bossuet…) condamnaient le roman et le théâtre. La situation des grands dramaturges du XVII^e^ siècle – ils étaient [tous] chrétiens – est un peu comparable à celle des intellectuels de « gauche » qui, depuis cent ans, peinent à se définir face à la pensée marxiste. Leurs livres aident-ils ou non la lutte du prolétariat ? L'art est-il une aliénation qui doit disparaître comme la religion ? Etc… Écrivains de gauche de ce siècle et dramaturges chrétiens du XVII^e^ furent et sont coincés dans un piège redoutable[389].

Athalie est construite autour du conflit entre, d'une part, les représentants de la vraie foi en le Dieu d'Israël, guidés par le grand prêtre Joad, défenseur du jeune Joas, légitime prétendant au trône de Judée et, par conséquent, descendant du Roi David et ancêtre du Christ[390]. D'autre part, Gérard Desarthe interprète, la première semaine de représentations, le « méchant » Mathan, « prêtre apostat, sacrificateur de Baal[391] », proche de la tout aussi « méchante » et apostate Reine Athalie. Puis Désarthe, la seconde semaine de représentations, donne corps à Dom Juan selon Planchon, à savoir à l'intellectuel libertin du XVII^e^ siècle qui défie des « forces obscures, [qui] disent leur nom. Leur nom, c'est le catholicisme[392] ».

Au sujet de cette exégèse en forme de diptyque, nous disposons d'une lettre de Planchon à Gérard Désarthe qui, d'abord, nous révèle le refus opposé dans un premier temps par l'acteur à la proposition d'interpréter ce double rôle. Si face à ce refus, le metteur en scène oppose des raisons pratiques, liées au budget, il avance surtout un argument d'ordre herméneutique : « Pour dire le vrai, Gérard, je n'aurais jamais monté *Dom Juan* s'il ne se jouait pas avec *Athalie* en alternance[393]. » Planchon est en effet persuadé qu'un commun fil dramatique unit les deux pièces :

---

[386] *Athalie* est une méditation que Racine consacre à la relation entre le pouvoir royal et la religion ou, plus précisément, à « [l]'interprétation messianique, base de la théologie chrétienne, [comme seule référence que Racine exploite pour interpréter l'histoire et la politique, ce qui qui ferait de cette œuvre dramatique une] tragédie politique tirée de l'Écriture sainte. » (Gilles Ernest, « Préface », in Jean Racine, *Athalie. Tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Librairie Générale Française, 1999, p. 14-15).

[387] *Cf.* Raymond Picard, *La Carrière de Racine*, Paris, Gallimard, 1961.

[388] *Cf.* III.3 « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène – Bérénice *: une histoire d'acteurs et de… pas*.

[389] BnF, ASP, fonds Planchon, « Interview [anonyme] à Planchon au sujet du diptyque *Athalie-Dom Juan* », document dactylographié, non daté, 4-COL-112 (1131).

[390] Planchon lui-même incarnera ce personnage lors d'une longue tournée à Paris, au Théâtre de l'Odéon, du 28 novembre 1980 au 11 janvier 1981. À la création à Villeurbanne, ce personnage est interprété par Jean Leuvrais.

[391] « Personnages », in Jean Racine, *Athalie*, *op. cit.*, p. 39.

[392] BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan – Athalie*, « Débat faculté, 13 mai 1980 », 4-COL-112 (1134).

[393] BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan – Athalie*, « Notes de mise en scène », Lettre signée de Roger Planchon à Gérard Desarthe, sans date, 4-COL-112 (1166). Cette lettre a été rédigée à Rome comme l'indique le texte lui-même, et pourrait

> [D]ans *Athalie,* Athalie voit sa mère qui se transforme en cadavre et arrive un enfant qui la tue. Dans *Dom Juan*, c'est un peu le même rêve : il voit un spectre qu'il connaît, c'est une femme, et il se transforme en cadavre, et ensuite le commandeur le tue. C'est le même mécanisme[394].

Le double rôle de Mathan/Dom Juan devient ainsi la clef de voûte sur laquelle repose ce double montage. Et Planchon de proposer à Desarthe d'« assumer une fonction de « chef de route » de cette entreprise[395] ».

Pour restituer sur scène la totalité synthétique d'un univers culturel, le travail réalisé avec le scénographe Ezio Frigerio est capital. Or, se concentrer sur l'apport spécifique de cet artiste implique mettre en valeur sa relation avec Planchon. On se limitera, ici, à indiquer que ce dernier partage avec Frigerio une grande partie de la responsabilité de la création – cet *auctor* demeurant, bien évidemment, le premier et le dernier responsable de *ses* créations. En somme, il retrouve avec le collaborateur du Piccolo l'étroite forme de collaboration et de complicité jadis instaurée avec Allio[396]. Frigerio rend en effet sensibles les intuitions du metteur en scène ; de plus, sans jamais « seconder » ou passivement accepter les points de vue dramaturgiques de Planchon, il s'engage pleinement dans le processus de création des spectacles du TNP auxquels il participe.

Pour ce diptyque, le scénographe conçoit une même coupole qui est la reproduction du modèle de la coupole du Panthéon de Rome, modèle paradigmatique des coupoles bâties selon le style néoclassique[397]. Le style baroque serait, en revanche, le seul philologiquement cohérent pour représenter l'âge et l'idéologie de la Contreréforme. Mais le Panthéon est le temple romain puis église catholique la plus emblématique de la relation entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel[398], donc le plus apte à servir l'exégèse de Planchon.

---

avoir été envoyée au secrétariat du TNP pour être transmise à Desarthe. Mais nous n'avons aucune certitude si cette lettre a en effet été envoyée ou non.

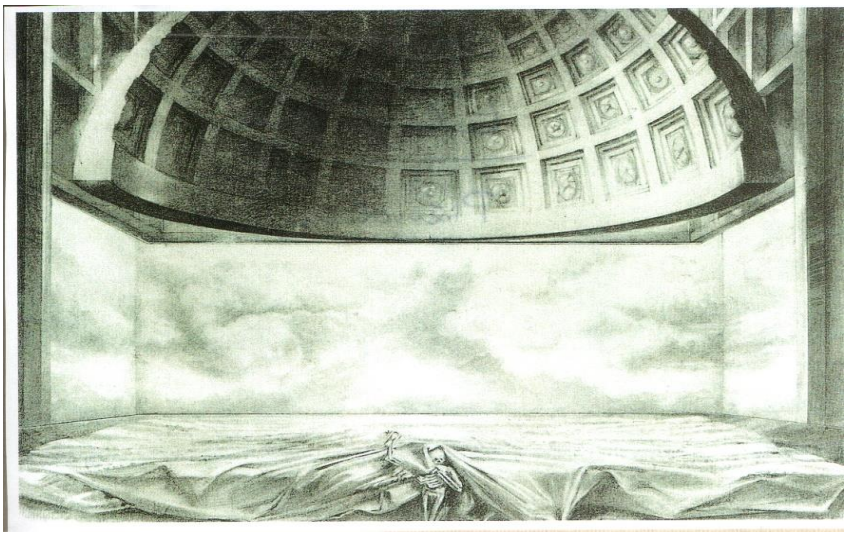
[394] BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan – Athalie,* « Entretien avec Jean-Jacques Lerrant », 4-COL-112 (1135). Brouillon dactylographié d'un entretien de Planchon publié le 21 avril 1980 dans *Le Progrès*.

[395] BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan – Athalie,* « Notes de mise en scène », Lettre signée de Roger Planchon à Gérard Desarthe, *op. cit.*

[396] Ainsi Planchon définit le travail de ce scénographe dans un texte-hommage très ponctuel et plein d'informations importantes : « Tel un romancier qui, tout en racontant des histoires successives, s'interroge sur la spécificité du roman, Frigerio, d'un décor à l'autre, médite sur la spécificité du décor de théâtre. » (Roger Planchon, « Pour Ezio Frigerio, *Théâtre en Europe,* n° 12, octobre 1986). Les raisons de la difficulté de Planchon de nouer avec un autre scénographe une relation comparable à celle avec Allio ou Frigerio sont multiples et toutes devraient être passées au crible. Toutefois, pour nous, aucune de ces raisons n'est liée à la qualité de scénographes tels qu'André Acquart, Hubert Monloup, Luciano Damiani, ou encore Gian Maurizio Fercioni puis Patrick Dutertre pour *Folies bourgeoises*.

[397] Mais récupéré et étudié dès le XV^e^ siècle par les intellectuels humanistes.

[398] *Cf.* Flaminio Lucchini, « Le cupole di Adriano », in Claudia Conforti (dir.), *Lo specchio del cielo. Forme, significati, tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Milan, Electa, 1997, p. 7-18.



Croquis de © Ezio Frigerio, modèle de la structure de la scène pour Athalie-Dom Juan. *Archive personnelle de Michel Bataillon.*

La quasi-totalité des commentateurs ne manque d'ailleurs pas de confondre la structure uniforme et la voûte à caisson de la coupole imaginée par Frigerio et Planchon avec les voûtes à spirales caractéristiques de la « théâtralité » baroque[399]. Confusion tout à fait compréhensible, pourtant, puisque cette mise en scène est, d'un point de vue formel, une méditation sur le style du « Grand siècle » en relation avec les contenus idéologiques de la Contreréforme dont les œuvres de Racine et de Molière seraient imprégnées.

Bataillon décrit le fonctionnement scénique de cette « demi-coupole à caissons qui peut […] disparaître aux cintres, flotter dans les airs en surplombant le monde comme la voûte céleste de la chrétienté vaticane, reposer au sol et créer le volume clos d'une crypte sacrée[400] ». Au sujet de ce mécanisme scénique, une déclaration de Frigerio, citée par Planchon, est révélatrice :

> Je n'aime pas les dispositifs scéniques, les machines à jouer. Je n'aime pas les décors où les murs bougent, coulissent pour se métamorphoser. Je n'aime pas les décors ingénieux des petits inventeurs style Concours Lépine. Un décor, c'est un lieu[401].

Planchon commente : « Les vrais lieux, ont-ils une âme ? L'ancien élève des écoles catholiques voudrait répondre affirmativement mais le mot le dérange, alors il grimace pour ne pas l'articuler[402]. » Allio et Planchon, nous le savons, avaient conçu une théorie de la « machine à jouer[403] » qui semble entrer en contradiction avec le propos de Frigerio. En réalité, cet extrait nous permet de rappeler que jamais les « machineries » que Planchon imagine pour ses spectacles ne sont des mécanismes vides de sens, il s'agit au contraire de dispositifs signifiants au soutien de sa

[399] *Cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *Athalie-Dom Juan* – Presse, création Villeurbanne », 4-COL-112 (1017).
[400] Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 114.
[401] Roger Planchon, « Pour Ezio Frigerio », *op. cit*.
[402] *Ibidem*.
[403] *Cf.* Jean-Pierre Sarrazac et René Allio, « De la machine à jouer au paysage mental », *Double jeu*, numéro 2, 2004, p. 20-31, article cité *cf. supra* II.2.3 Les « deux *Schweyk* » – *Les deux* Schweyk *du Piccolo et du Théâtre de la Cité*

propre lecture dramaturgique. D'autre part, voici un exemple de la richesse, pour Planchon, de pouvoir collaborer avec un artiste aux idées aussi claires et fortes que les siennes au sujet de la construction d'une œuvre scénique. L'analyse de cette coupole et de son mécanisme permet donc de voir comment cette équipe structure la création à partir d'un lieu très précis, « vrai » et avec une « âme », selon l'interrogation de Planchon, mais capable de se transformer pour servir le récit dramaturgique dessiné par l'*auctor*. Or, pour saisir rapidement le travail concret que Planchon accomplit à partir de ces deux pièces, nous pouvons étudier les traces du début d'*Athalie* et de la fin de *Dom Juan*.

Athalie s'ouvre avec un déplacement des segments dramatiques du texte préalable de Racine :

> [D]ans *Athalie* il y a les chœurs. Ces chœurs sont placés généralement à la fin des actes. […] Le texte que vous entendez au début, c'est le texte parlé du chœur à la fin du premier acte. Il n'y a pas un mot changé, il y a simplement quelques déplacements de répliques. Je suis le gardien de musée qui dit : c'est vraiment çà[404].

Un gardien de musée qui *utilise* librement un texte préalable en mettant la technique du « collage », expérimentée avec *Folies bourgeoises* et *A.A., Théâtre d'Arthur Adamov,* au « service » d'une dramaturgie classique. Planchon, convaincu qu'aucune tradition d'interprétation n'existe, plaisante, en outre, d'une façon mi-sérieuse, mi-rusée pour défendre la structure de son travail. La lecture de la conduite du texte d'*Athalie,* appartenue à Simone Amouyal, nous permet d'étudier la structure des scènes du spectacle. Assistante à la mise en scène, Amouyal « enregistre » ponctuellement les mouvements des acteurs pour chaque réplique et fixe le déroulement de chaque scène tel que Planchon les conçoit. L'« ouverture » d'*Athalie* se révèle, ainsi, plus complexe que la description donnée à la presse par Planchon, du moins suivant l'intention du metteur en scène.

En premier lieu, nous découvrons que la troupe divise la pièce en séquences qui se substituent aux actes de Racine et aux tableaux d'origine « brechtienne », comme elle l'avait déjà fait avec *A.A., Théâtres d'Arthur Adamov*. En second lieu, avant l'anticipation du chœur de la fin du premier acte, une séquence muette devrait résumer le sort et la situation d'Athalie et, simultanément, la posture de Racine face à cette fable militante. Constatons, toutefois, que cette deuxième séquence est effacée d'un trait de crayon par Amouyal. Il se peut donc que ce résumé de la totalité de cette œuvre n'ait pas été joué.

Cela dit, le choix d'ôter cette séquence gestuelle initiale ne rend pas moins la conception de cette scène quasi didactique :

[404] BnF, ASP, fonds Planchon, « Conférence de presse du 18 avril 1980 », 4-COL-112 (1136).

Orage surnaturel.

Musique.

Tandis qu'Athalie en armure affronte la voix du Tout-puissant,

Racine prie[405].

Tout est dit avec cette « ouverture », qui semble fonctionner selon la modalité de l'*accessus ad autorem*, élément typique des textes médiévaux, probablement ignoré par Planchon, qui se compose de textes qu'un commentateur d'un manuscrit précédent compose pour introduire l'auteur au lecteur[406]. La « mort d'Athalie » est, en effet, déjà annoncée dans cette pantomime initiale, tout comme la posture de l'auteur qui trouve dans la prière l'inspiration pour réaliser une fable dont tout bon chrétien connaît d'avance la fin : c'est pourquoi il faut que le spectateur suive et médite cette « œuvre didactique », mais à partir de l'interprétation ironique donnée par Planchon.

LE SPECTRE : Comme le vent dans l'air dissipe la fumée, la voix du Tout-puissant a chassé cette armée (Athalie revient vers J[oad][407])

[…]

ATHALIE : Dieu des juifs, tu l'emportes ! Oui, c'est Joas ; je cherche en vain à me tromper […] David, David triomphe : Achab seul est détruit. Impitoyable Dieu, toi seul a tout conduit[408].

Ainsi le Dieu des armées disperse et confond l'apostate, Joad éloignant cette Reine pour qu'elle ne profane pas de son sang le temple sacré : le futur Roi Joas va lui-même poignarder Athalie. La même manifestation de la Providence divine, qui établit la chaîne menant des rois d'Israël au Christ, agit contre Dom Juan pour punir une autre âme rebelle.

La conduite d'Amouyal montre que la structure en actes a été respectée avec *Dom Juan*[409], et grâce aux notes de mise en scène de Planchon, il est évident que la totalité du passage de l'acte IV à l'acte V est composé par un collage de répliques des deux actes ainsi que par l'insertion de répliques ou de personnages qui n'apparaissent pas dans cette scène[410]. Dans la conduite d'Amouyal, pourtant, la fin de ce diptyque est aussi efficace et fantastique que la synthèse qu'en

[405] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Athalie* – Mise en scène, texte annoté par Simone Amouyal », « Séquence 2 », 4-COL-112 (1015). Souligné dans le texte.
[406] Ou bien, pour ce qui concerne le *Canzoniere* de Petrarca, du tout premier texte introductif résumant le contenu de la composition de l'œuvre, ses thèmes ainsi qu'une mise à distance entre l'homme mûr – le même Petrarca – qui recueille et publie ses poèmes de jeunesse dont le sujet amoureux doit être dénoncé comme impie, comme une « erreur » pour être transmis, *cf.* Francesco Petrarca « Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono », sonnet I[er], in *Canzoniere (Rerum vulgaria fragmenta)*, Milan, Arnoldo Mondadori éditeur, [1989] 2008, p. 5.
[407] Didascalie manuscrite dans le texte.
[408] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Athalie* – Mise en scène, texte annoté par Simone Amouyal », « Séquence 30 », *op. cit.*
[409] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Dom Juan* – Mise en scène, texte annoté par Simone Amouyal », 4-COL-112 (1023).
[410] Tels le « Pauvre » que Dom Juan rencontre à l'acte III, scène 2.

fait Planchon : « [Dom Juan] voit passer un spectre qu'il prend pour Elvire, et c'est la mort, […] c'est le père, le commandeur qui vient et qui le tue[411]. » Pour Planchon, aucun doute, le Commandeur qui tuera Dom Juan est le Père, aussi bien que Dieu et Done Elvire, ainsi il propose au public une course au cœur de l'Acte V et au sein des obsessions du protagoniste, du célèbre dialogue de « l'hypocrisie » entre Dom Juan et Dom Louis, son père, jusqu'au châtiment final qu'il conçoit pour le « méchant ».

Important, pour saisir ce final, le personnage d'Elvire, dont Planchon montre tout le parcours sous forme de séquence gestuelle, du choix de se consacrer à Dieu, en passant par son mariage avec l'athée qui refuse tout sacrement[412]. Il arrive même à imaginer pour Elvire un retour à son couvent comme une mort sur la croix :

> Elvire crucifiée, ce n'est pas dans la pièce, c'est dans mon spectacle ; c'est le sens profond de tout le discours qu'elle tient sur le fait : je veux expier : et la meilleure façon d'expier, c'est de s'identifier au Christ. Quelqu'un qui prend sur lui les péchés du monde s'identifie au Christ. C'est le sens profond du discours d'Elvire. Donc, dans mon spectacle, elle meurt sur la croix[413].

L'Acte V se déroule sur une toile de fond tachée de rouge, devant laquelle, sur une table, Dom Juan a humilié son père, puis dîné avec des prêtres qui deviendront quatre fantômes entourant Dom Juan afin de renforcer l'effet et la signification de l'apparition de la statue du Commandeur. Cet ultime et fatal spectre est « réduit » à une tête d'une sculpture classique, surgissant au milieu de la table, qui soudainement s'ouvre pour révéler une tête de mort avec un heaume romain. Ainsi l'« énorme coupole vaticane […] s'abat sur[414] » le Dom Juan incarné par Desarthe, ce comédien rejoignant l'« abîme[415] » : « un cercueil ouvert prêt à recevoir l'une et l'autre, Athalie puis Dom Juan[416] ». Ainsi se termine ce diptyque, avec foudre et feux en renfort, avant la célèbre réplique de Sganarelle : « Ah ! Mes gages, mes gages ! Voilà par sa mort chacun satisfait […][417]. »

Cette méditation baroque et politique sur le pouvoir et la « religion » s'enrichit, au cours de la préparation du spectacle, d'une référence supplémentaire, à laquelle Planchon dit ne pas avoir songé lorsqu'il décide de monter ce diptyque. La prise du pouvoir en Iran par Khomeini, le 11 février 1979, rend Planchon stupéfait de l'« actualité immédiate[418] » de son interprétation

---

411 BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan – Athalie*, « Entretien avec Jean-Jacques Lerrant », *op. cit.*
412 Planchon s'interroge en effet sur le choix radical de ce personnage de ne coucher avec une femme qu'une seule fois. Cette réflexion renforce son idée de Dom Juan « blasphémateur », à savoir un athée militant qui par principe refuse plus d'un rapport avec une même femme, pour ainsi mieux afficher son refus intégriste du sacrement du mariage.
413 BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan – Athalie*, « Entretien avec Jean-Jacques Lerrant », *op. cit.*
414 Gérard Desarthe, « Du provocateur sacrilège… au Tartuffe dévoyé », in *Dom Juan de Molière. Métamorphoses d'une pièce*, Jean-Claude Lallias (dir.), *Théâtre aujourd'hui*, n° 4, 1er trimestre 1995, p. 94.
415 BnF, ASP, fonds Planchon, « *Dom Juan* – Mise en scène, texte annoté par Simone Amouyal », *op. cit.*
416 Michel Bataillon, *Un Défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 114.
417 BnF, ASP, fonds Planchon, « *Dom Juan* – Mise en scène, texte annoté par Simone Amouyal », *op. cit.*
418 Propos de Roger Planchon, *Le Quotidien de Paris*, 19 novembre 1980.

d'*Athalie-Dom Juan*. Ainsi, dans sa mise en scène, derrière la statue du Commandeur qui punit l'athée, nous reconnaissons, outre Dieu et le Père, Staline et l'ayatollah Khomeini.

Une réflexion aussi bien formelle que conceptuelle permet à Planchon de traverser – ou bien de « liquider », pour reprendre le mot de Benjamin – le cœur de deux dramaturgies pour « sauver » et restituer au public le contenu historique, mais « détruit », des œuvres de Racine et de Molière. Dans cette opération, enfin, Planchon veut explicitement dépasser l'interprétation de cette *fabula* donnée par Vilar, en 1953 :

> Quand j'ai découvert *Dom Juan* de Molière, le choc le plus fort que j'ai eu, c'est Vilar. Je trouvais le spectacle admirable. Mais en réfléchissant sur ce spectacle – et peut-être qu'après tout, mon spectacle est une réponse au spectacle de Vilar –, ce qui me frappait, c'est que Vilar jouait l'athée un peu à la Voltaire, un peu comme un homme du XVIII[e] siècle. C'était une image de l'athée souriant, je ne sais pas comment expliquer çà […]. Tandis que dans Molière, je pense que ce n'est pas l'homme du plaisir, [j]e pense que c'est l'homme du blasphème et il me paraît très loin de l'homme du plaisir[419].

Pour nous qui avons suivi les étapes du parcours de Planchon, cette déclaration, présente uniquement dans un texte non destiné à la publication, est significative de l'ambition intellectuelle de cette création d'un « gardien du musée ».

L'Avare

La création de *L'Avare*[420], à l'instar d'*Athalie-Dom Juan*, est une réponse à l'un des rêves frustrés de Planchon. Avec le but de composer un panorama global et synthétique du travail de Planchon sur Molière, Bataillon écrit :

> 1970. Tout comme l'on parcourt les salles d'un musée pour ne retenir d'un artiste que l'essentiel, le perpétuel retour d'une situation, la permanence d'une quête, il est bon parfois de traverser une œuvre et une vie sans s'attarder, juste pour en percevoir la matière et la manière, les enjeux et les règles[421].

Pour l'« année Molière 1973 », Planchon aurait voulu réaliser un collage de quatre farces, projet que l'Association française d'action artistique (AFAA), qui subventionnait la tournée sud-américaine du Nouveau TNP, refusa. Voilà qu'aussi en raison de, ou grâce à, ce refus naissait la nouvelle version du *Tartuffe* de Planchon[422], lequel, pourtant, n'a jamais renoncé à réaliser cette traversée des situations offertes par les farces de Molière.

---

[419] BnF, ASP, fonds Planchon, *Dom Juan-Athalie*, « Débat faculté, 13 mai 1980 », *op. cit.*
[420] Première au TNP-Villeurbanne, le 3 mars 1986.
[421] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Avare* – Genèse du projet », le document est intitulé « De la lettre à la scène. Quatre essais sur le réel », 4-COL-112 (430). Ce texte ira enrichir le dossier de production de *L'Avare*, mais il sera légèrement modifié.
[422] Michel Bataillon, Un défi en province. Planchon, Paris, Marval, 2005, p. 77-79.

Au milieu des années 1980, le rêve de cette production théâtrale se transforme en un ambitieux projet cinématographique. Planchon écrit le sujet et le *storyboard* de *Paris-Molière*, un long-métrage imaginé comme une promenade de la durée d'une journée à la fois dans Paris sous l'ancien régime et dans l'œuvre de Molière, en adaptant à l'écran *Les précieuses ridicules*, *Le Mariage forcé, La Jalousie du Barbouillé, Monsieur de Pourceaugnac*. Les responsables de la maison de production Gaumont soutiennent le film et initient Planchon aux mécanismes de l'écriture filmique et de la production cinématographique. *Paris-Molière*, prêt enfin pour être tourné, implique aussi bien des acteurs de l'importance de Gérard Depardieu qu'une coproduction télévisuelle.

> Planchon prend ces quatre farces et, sans en prendre une ligne, il les tresse en une « journée » moliéresque conduite par un sexagénaire qui marche dans Paris et observe tous ces désordres que provoque le désir d'amour[423].

Ce « scénario des scénarii[424] » de Molière ne sera pourtant jamais réalisé, pour des raisons que Planchon résume en 1987 :

> Pour *Paris-Molière*, j'ai écrit un vrai scénario. J'avais construit l'ensemble en auteur véritable, pas seulement comme le metteur en scène de la série XVII[e] que je vais tourner [425]. En fait, à l'époque, j'étais complètement ignorant des conditions économiques du cinéma, je voulais réaliser un film d'auteur avec un budget qui ne soit pas considérable, mais les gens de la Gaumont, Toscan du Plantier notamment, ont sans cesse insisté pour que le film soit plus riche. *Paris-Molière* ne s'est pas fait parce que la télévision n'a pas donné les 6 millions qu'elle devait consacrer à la production. Çà, je ne lui pardonnerai jamais. J'avais travaillé comme une bête sur le film et çà a été très dur pour moi de voir le projet abandonné alors qu'il avait déjà coûté 4 millions. Absurde : cela aurait été moins cher de le faire[426].

Avec la lecture de ce témoignage et de la reconstruction de Bataillon de la genèse de *Paris-Molière*, il semble bien que Planchon propose une œuvre, scénique puis filmique, vouée à « patrimonialiser » l'« objet Molière » tout en usant ce même objet d'une façon libre et vivante. Planchon veut restituer à l'écran l'une des « totalités » possibles de l'œuvre de Molière, analysée et restituée suivant le schéma intellectuel qu'il a forgé avec ses œuvres scéniques mais en assumant entièrement le rôle d'auteur du film[427]. En outre, pour *Paris-Molière*, à côté de Depardieu, « Pierre Richard sera un excellent Pourceaugnac ; Michel Serrault jouera Sganarelle et Claude Brasseur le

[423] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Avare* – Genèse du projet », *op. cit.*
[424] *Ibidem*.
[425] Planchon, en contrepartie de l'échec de *Paris-Molière*, devrait tourner une série de dix films tirée des pièces de Molière. François Léotard, ministre de la Culture de 1986 à 1988 sous le deuxième gouvernement Chirac, devrait apporter à ce nouveau rêve filmique de Planchon une subvention. Pourtant, cette série aussi ne sera pas réalisée, Planchon pouvant, malgré tout, terminer le tournage de son long-métrage *d'après George Dandin* de Molière et *après* sa nouvelle interprétation scénique de cette même pièce dont nous parlerons bientôt.
[426] Propos de Roger Planchon recueillis par Jean-François Abert, « L'architecte et l'artisan en alterné », *Libération*, édition de Lyon, 16 mars 1987.
[427] Le fonds Planchon conserve, dans le dossier « *Avare* – Genèse du projet », *op. cit.*, une « Note au lecteur [du scénario de Paris-Molière] », sans doute rédigée par Planchon, mais le sujet complet et le *storyboard* de ce film n'ont pas encore été trouvés, quoique Planchon devrait les avoir réalisés.

Barbouillé[428] » : Serrault incarne Harpagon en 1986 et Brasseur, en 1987, le (nouveau) Dandin de Planchon. Le théâtre semble lui permettre de compenser, même si très partiellement, la faillite de son rêve cinématographique ou, à tout le moins, grâce à la scène, il peut essayer de transformer et de mettre à profit un travail intellectuel et artistique autrement entièrement gâché.

Planchon, avec *Athalie* et *Dom Juan*, a voulu restituer au public la situation des intellectuels voués aux ou bien écrasés par des dogmes, alors qu'Harpagon selon Planchon est un personnage complexe et résolument individualiste :

> Au diable l'avarice et la comédie de caractère ! Voici l'histoire d'un homme d'affaires : il veut se débarrasser de ses grands enfants qui traînent encore chez lui, il veut balayer sa maison et refaire sa vie. Le plaisir qu'Harpagon tire de son « vice » commencera en fait lorsque la pièce sera achevée. L'avarice n'est pas la donnée ni le moteur du personnage, mais une compensation : c'est sa consolation[429].

En effet, Planchon enferme Serrault-Harpagon devant l'entrepôt commercial où ce personnage a construit sa fortune, mais cet Harpagon n'est nullement *l'avarice,* il est plutôt un homme seul, vieux, un usurier, certes, mais qui cherche l'amour, ne le trouve pas et alors découvre l'avarice.

L'Avare, *TNP-Villeurbanne, Harpagon-Michel Serrault. Photographie de © Daniel Cande, disponible en libre accès sur gallica.fr.*

La didascalie-partition qui fixe le commencement scénique de *L'Avare* de Planchon dit la situation sociale de ce personnage :

[428] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 121-122.
[429] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Pourquoi L'Avare*, texte dactylographié avec corrections manuscrites », 4-COL-112 (435). Ce texte, signé par Planchon, porte la mention juillet 1985.

> Harpagon travaille avec quelques hommes d'affaires, dans son bureau. Dans la pénombre, quelques personnes attendent : deux hommes avec un miroir, une aristocrate avec un sac de vaisselle d'or. Dans l'arrière-boutique, des palans soulèvent d'énormes ballots, on charge des charrettes avec des meubles, etc. Près du bureau, un petit guichet s'ouvre. Un employé d'Harpagon passe la tête [baissée]. Il prête de l'argent contre la vaisselle, les bijoux, etc. Les hommes d'affaires saluent respectueusement Harpagon et se retirent. Frosine entre, accompagnée d'une femme voilée : Mariane. Harpagon découvre Frosine[430].

L'Avare de Planchon commence avec la scène 5 de l'acte II, à savoir avec la rencontre entre Harpagon et l'objet de son amour, Mariane, qu'il va épouser grâce à l'entremise de Frosine[431], toute la pièce est le fruit d'un travail de « démontage[432] » du *script* « fourni » par Molière : « L'exposition [de *L'Avare*], par exemple, lui semble un peu lente pour le spectateur d'aujourd'hui, il cherche à la rendre plus nerveuse, plus excitante […][433]. » Planchon, bien évidemment, déclare sa rigueur dans l'interprétation de cette *fabula*, dont il s'approprie pour mieux traduire aujourd'hui une situation scénique et historique. Aucun mot écrit par Molière n'est effacé, aucune intervention d'autres pièces de Molière n' accompagne ni « casse » la structure de *L'Avare*, mais le travail opéré par cet *auctor* sur ce matériel dramatique est un travail de déconstruction puis de réassemblage d'une œuvre préalable.

Les costumes réalisés par Jacques Schmidt, inspirés sans doute par les portraits des commerçants du Nord d'Europe réalisés par l'école flamande, par exemple par ceux de Werner van den Valckert[434], montrent au public aussi bien une époque que l'état – social, donc pour Planchon aussi psychologique – des personnages. Surtout, ces costumes aident les acteurs à incarner leurs personnages, et Bataillon recueille le témoignage de Michel Serrault : « On n'a jamais vu cet *Avare*-là. Avec cet habit, mon personnage est déjà là à 30 pour cent[435]. »

[430] BnF, ASP, fonds Planchon, « *Avare* – Mise en scène : texte annoté par Simone Amouyal », 4-COL-112 (436).
[431] « Femme d'intrigue » selon la définition des personnages donnée par Molière. Anne Girardot interprète Frosine, tandis que Philippine Leroy-Beaulieu, âgée de 23 ans, met sa jeunesse au service de Mariane.
[432] Le mot est de Michel Corvin, *cf.* « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°119-120, 2003, p. 169.
[433] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 123-124.
[434] *Cf. Quatre régents et le « Père » de la Chambre de l'asile des lépreux d'Amsterdam*, Werner van den Valckert, 1624, huile sur toile, tableau conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam.
[435] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon*, *op. cit.*, p. 130. Le *dramaturg* du TNP, en outre, reparcourt les détails du conflit artistique éclaté entre Planchon et Serrault au sujet de cette création, pourtant fortement souhaité par Serrault.

BnF, ASP, fonds Planchon, « L'Avare *TNP [1986 ?] – Dessins à l'encre », 4-COL-112 (1152). Croquis des costumes réalisés par © Jacques Schmidt.*

Autour d'Harpagon, d'ailleurs, la foule de « petits rôles », trait distinctif des mises en scène de Planchon, rend concret ce fragment de réalité exposé sur scène, tandis que le désir d'Harpagon[436] est historiquement enquêté en le mettant à distance avec celui d'un banquier, d'un riche industriel ou d'un broker de la City du milieu des années 1980.

> Pour que la chute de cette histoire sonne vrai, il faut, comme toujours, jouer la pièce en ignorant le dénouement. Harpagon mort, tout son bien ira à Mariane, déduction faite de la part de sa première femme, morte, « dont on ne peut ôter le bien » aux enfants. On souligne toujours qu'Harpagon s'acharne à obtenir que la mère de Mariane abandonne à sa fille tout le bien qu'elle peut. Mais on oublie ou on occulte trop souvent qu'Harpagon dit aussi : « Si l'on ne trouve pas tout le bien qu'on souhaite, on peut tâcher de regagner cela sur autre chose. » C'est afficher clairement l'obscénité de son désir, en montrer clairement l'importance dans ce projet de mariage. Ce que confirme Frosine, lorsqu'elle répond à « Il faut bien que je touche quelque chose » par « Vous toucherez assez ». Ce qui s'entend de deux façons[437].

Précisément au moment du « dénouement[438] », Planchon fait plonger le spectateur dans l'imaginaire fantastique du naufrage de l'aristocrate Dom Thomas d'Alburcy. Le public découvre, ainsi, que ce dernier est le père de Valère et de Mariane, les deux se *reconnaissent* donc nobles

[436] « [Harpagon] est un homme de désir […]. » (*Ibidem*).

[437] Roger Planchon, « Préface », in Molière, *L'Avare*, Paris, Librairie générale française, 1986, p. 10.

[438] Moment marqué par la « reconnaissance » qui permettra à la comédie de s'achever en reprenant le schéma codifié à partir des comédies de Ménandre et en passant par Plaute et Térence.

ainsi que frère et sœur. Le vaste entrepôt, au milieu duquel trône le bureau d'Harpagon, présente en toile de fond un mur apparemment anonyme avec, côté cour, un escalier, et, tout en haut, une enfilade de « fenêtres-soupiraux obturées par les volets intérieurs[439] ». À la révélation de Valère de ses origines nobles, « [l]e mur de fond se lézarde, s'entrouvre et laisse apparaître non pas le jardin où était enfouie la cassette [d'Harpagon] mais une mer du sud où des corsaires, […] s'emparent d'un vaisseau et réduisent à l'esclavage les pauvres naufragés[440] ».

L'Avare*, TNP-Villeurbanne, à droite, Philippine Leroy-Beaulieu-Mariane, Photographie de © Daniel Cande, disponible en libre accès sur gallica.fr.*

Au sujet de cette scénographie, Frigerio, tout d'abord, revendique la création de ce lieu, tout à fait « vrai » et éphémère, puis, il déclare : « [Q]ue le décor se casse, s'autodétruise, c'est vraiment une idée de Roger Planchon. Je dois dire que j'ai eu beaucoup de plaisir à le réaliser[441]. » Le plaisir que partagent le metteur en scène et le scénographe mériterait d'être approfondi sur un point particulier. Planchon choisit en effet d'ouvrir la machine théâtrale pour que le fantastique de ce dénouement conventionnel rompe le réalisme de sa mise en scène. Mais Molière, duquel Planchon n'a de cesse de remarquer le grand réalisme, offrirait également une occasion de contextualisation historique que ce même metteur en scène, autrefois, aurait pu exploiter. En effet, la troupe du Roi joue *L'Avare* le 9 septembre 1668, au Théâtre du Palais-Royal, à savoir vingt-et-un an après la révolte napolitaine contre l'Empire espagnol à laquelle le texte semble faire clairement référence. Choisir, pour cette situation scénique, de démonter son propre décor pour déconstruire le

[439] Michel Bataillon, *Un défi en province. Planchon, op. cit.*, p. 125.
[440] *Ibidem*.
[441] (BnF, ASP, fonds Planchon, « *L'Avare* – Documents de production », 4-COL-112 (449). Entretien réalisé par Odile Quirot, « Les images mentales d'Ezio Frigerio », programme de la création de *L'Avare*, 1986).

mécanisme fantastique qui fonde le dénouement de la *fabula* pourrait être lu comme un signe de l'évolution du style de Planchon : le *jeu* avec et la recherche sur la réalité sociale et historique présentée par la pièce débouche sur une séquence fantastique éminemment formelle puisque fondée sur la déconstruction des mécanismes de cette dramaturgie.

Michel Corvin analyse cette création en l'insérant dans la macro-catégorie de l'adaptation mais, surtout, il affirme :

> Le théâtre est d'abord un art du comportement, l'écriture textuelle est au service de l'écriture scénique. Les mots parlent, sans doute, mais une langue incolore et exsangue qui ne prend vie que s'ils sont soutenus par un geste, une présence, une béquille visuelle ; de la sorte est introduit un dialogue entre le visible et l'invisible ; l'invisible moliéresque devenant le visible chez Planchon, comme si le texte n'était que la partie émergée de l'iceberg, la réalité de l'échange se masquant entre les lignes, là où justement Planchon va la débusquer[442].

Corvin semble avoir étudié l'une des conduites du spectacle, puis, il a minutieusement repéré tous les changements effectués par Planchon – mais en dénonçant, à juste titre, le piège de *juger* le degré de fidélité de Planchon à la dramaturgie de Molière. Pourtant, il semble considérer le débat autour de la spécificité de la mise en scène, de ses pouvoirs et de sa genèse, comme un « vain débat[443] », puisque, pour lui, « mettre en scène veut dire interpréter[444] ».

D'ailleurs Planchon, s'il s'intéresse à la genèse et à la spécificité de la mise en scène, c'est pour la réduire à une opération *toujours*, consciemment ou non, d'interprétation et de « patrimonialisation », bien qu'il soit le premier à revendiquer *sa* libre interprétation et à l'opposer aux modèles exégétiques précédents. Ensuite, pour *L'Avare*, il semble chercher une continuité avec ses illustres prédécesseurs alors même que l'opération de démontage d'un texte et d'effacement de « toute tradition d'interprétation » préétablie est, encore une fois, pleinement assumée.

Il déclare, ainsi, de croire à la « seule, l'unique tradition[445] » à savoir de « jouer la pièce[446] », en soutenant son affirmation grâce à l'*auctoritas* de Charles Dullin. Avec cette affirmation, cet *auctor* semble réaffirmer la légitimité de sa liberté critique tout en construisant un lien avec l'un de ses « maîtres » du passé ; filiation, de notre point de vue, insoucieuse des différences historiques entre deux *praxis* mais qui permet de « normaliser » la spécificité irréductible de son interprétation et de l'insérer dans le grand *continuum* du théâtre de mise en scène. Pour nous, à la différence de ce qu'affirme Corvin, une mise en scène qui revendique son droit d'*usage* des textes du passé doit

[442] Michel Corvin, « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *op. cit.*, p. 171.
[443] *Ibidem*.
[444] *Ibidem*.
[445] Roger Planchon, « Préface », in Molière, *L'Avare*, *op. cit.*, p. 29.
[446] *Ibidem*.

être analysée afin de savoir par quel chemin artistique et intellectuel un metteur en scène arrive à montrer, et un spécialiste tel que Corvin à reconnaître, comme « allant de soi » la subordination de l'« écriture textuelle » à l'« écriture scénique ».

Pour ce qui concerne la réception de ces deux traversées du XVII[e] siècle avec un diptyque et un démontage de *L'Avare*, les réactions de la presse n'ajoutent pas des détails décisifs à l'analyse de ces deux créations. Néanmoins, ces sources, à défaut de pouvoir les interroger avec précision, doivent du moins être synthétisées. Par exemple, Gilles Sandier, que nous savons engagé contre des mises en scène qu'il juge hantées par un esprit d'Opéra et, donc, par l'esprit de l'argent, révèle des aspects qui confirment, mais en négatif, notre analyse d'*Athalie-Dom Juan* : « [O]n entend très bien les mots, mais on n'entend plus la pièce : elle s'est atomisée[447]. » De la même manière, Marcabru ne pardonne aucunement à Planchon la forte influence du théâtre de Wilson qui se dégage dans ce diptyque et il s'interroge : « N'est-ce pas plutôt *Dom Juan* de Planchon [auquel le public assiste] ?[448] » Guy Dumur, en revanche, affirme explicitement que le diptyque de Planchon « voulait dépasser en folles inventions ses égaux en imagerie théâtrale : Peter Stein, Patrice Chéreau, Giorgio Strehler […][449]. »

Cette dernière indication inspirerait une comparaison de cette création avec celles d'autres créateurs, à partir du constat qu'en 1997, Giorgio Strehler créera précisément *L'Avaro*, dans la traduction de Strehler lui-même, avec les décors de Luciano Damiani et comme protagoniste Paolo Villaggio. Cet acteur peut être considéré comme l'équivalent italien de Michel Serrault[450], alors cette création serait à étudier comme un autre indice de la « proximité parallèle[451] » entre ces deux créateurs.

Or, pour ce qui concerne la réception de *L'Avare*, Marcabru loue l'intervention du fantastique dans la trame de Molière en ces termes : « [Planchon] nous offre comme un cadeau, l'un de ses plus grands moments de théâtre, un des plus médités[452]. » Jacques Nerson, au contraire, s'en prend directement à la « falsification[453] » commise par Planchon, et Bernard Thomas écrit : « Planchon a réduit *L'Avare* à cela : un pastiche dérisoire bredouillé par un dramaturge ignare nommé Molière[454]. » Tout à l'opposé, Jean-Pierre Thibaudat juge que « la pièce se refait une santé et nous

[447] Gilles Sandier, « Un double opéra mégalomane », in *Théâtre en crise*, *op. cit.*, p. 174.
[448] Pierre Marcabru, « Un grand opéra baroque », *Le Figaro*, 9 mai 1980.
[449] Guy Dumur, « Les pompes funèbres du Roi-Soleil », *Le Nouvel Observateur*, 19 mai 1980.
[450] Ou en tout cas un acteur, mais aussi romancier et réalisateur, qui dans le contexte italien a la même charge iconique et est tout de suite reconnaissable tout comme Serrault au regard du monde du spectacle français.
[451] *Cf. supra* III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie – *Strehler, l'exemple du Piccolo…*
[452] Pierre Marcabru, « Harpagon et son maître Serrault », *Le Point*, 17 mars 1986. Le titre d'un autre article de Marcabru, paru lors de la reprise parisienne de la pièce, est significatif : « Une restauration téméraire », *Le Figaro*, 26 octobre 1986.
[453] « Mise en scène ou mise en pièces ? », *Figaro-Magazine*, 15 novembre 1986.
[454] « *L'Avare* (Remboursez !) », *Le Canard enchaîné*, 5 novembre 1986.

revient comme verte, inentamée[455] ». Ce bref passage en revue, en soi bien peu significatif pour reconstituer les traces de ce spectacle, nous est néanmoins nécessaire pour dessiner les contours de la réception de cet *Avare*. Entre l'incompréhension, voire le mépris, et l'adhésion à cette création, la réception d'une œuvre scénique qui détruit toute tradition pour mieux « patrimonialiser » des œuvres du passé se révèle inévitablement contradictoire.

George Dandin deuxième version

> Il s'agit de concevoir des formules simples et inédites, situées au carrefour du théâtre et de la télévision et d'en risquer quelques expériences pilotes. Et de ce côté se lève l'espérance. La création audiovisuelle pourrait s'y ressourcer et parvenir aussi à instituer des rapports nouveaux et sains avec les diffuseurs d'images, publics ou privés. Le théâtre, tout en maintenant sa spécificité, lui, doit s'ouvrir. En cette fin de siècle, il doit prendre en main son destin audiovisuel[456].

Ces mots résument l'ambition qui soutient la production de la seconde version de *George Dandin* de Roger Planchon, création accueillie avec enthousiasme par une partie de la critique : « *George Dandin* est la preuve éclatante et parfaite que cette expérience [d'ouverture du théâtre à d'autres arts] peut être tentée. […] Comment Planchon réalise-t-il le miracle du gros plan alors que le théâtre ne peut, par essence, réaliser que des plans larges ?[457] »

Le 16 mars 1987, au TNP-Villeurbanne, l'on découvre l'œuvre qui semble marquer la pleine maturité de l'*auctor* Planchon, un *George Dandin* conçu pour la scène mais en songeant à la réalisation filmique qu'il prépare pour l'œuvre avec laquelle commençait, trente ans auparavant, sa profanation des classiques français. Le cinéma, dès 1957, est une influence constante pour Planchon, ainsi, pour nous, la réponse à l'enthousiasme de Dalmais au « miracle » de transposer des effets filmiques sur la scène est inscrite dans l'analyse du parcours de ce metteur en scène.

Toutefois, les mots d'un autre critique nous aident à mieux comprendre un aspect de cette création : « Les éclairages d'André Diot font palpiter le pisé, les briques, les charpentes, l'horizon plat derrière la haie, de toutes les nuances du jour, du crépuscule, du clair de lune[458]. » Comme en 1958, *George Dandin* doit se dérouler en l'espace d'une journée, l'éclairage permet donc de respecter cette contrainte, et ce témoignage consigne une caractéristique du spectacle insaisissable par les seules images en noir et blanc. La lumière crée l'atmosphère et calibre les effets qui font

[455] « *L'Avare* généreux », *Libération*, 24 mars 1986.
[456] Texte intitulé « Pour la création et la recherche d'un nouveau public », signé par Roger Planchon et daté 4 mars 1987, reproduit sur la dernière page du programme de salle de *George Dandin* (BnF, ASP, fonds Planchon, « *George Dandin* – Documents de production », 4-COL-112 (818).
[457] Marc Dalmais, « Théâtre… ou cinéma », *Clémentine. Magazine de la création*, printemps-été 1987.
[458] Étienne Denis, *L'Humanité*, édition Rhône-Alpes, 4 avril 1987.

plonger le public dans cette représentation évocatrice d'un monde paysan et d'une situation historique et psychologique précise.

Mais les clichés à notre disposition montrent tout de même la spécificité du « lieu » conçu par Frigerio, à savoir de la ferme qui était, chez Allio, divisée en deux espaces suivant une coupure verticale par rapport au plateau[459]. Ici, la division se fait en horizontal : en haut, une passerelle, au-dessus de laquelle les paysans, les parents d'Angélique ou encore le marquis Clitandre peuvent se moquer de Dandin ; en bas, la cour de la ferme, où Dandin vit sa confrontation avec sa « femme demoiselle » et avec ses beaux-parents. Le décor de Frigerio rappelle les granges des fermes du Nord d'Italie, de la vallée du Po, telles que Bertolucci les a rendues iconiques avec *Novecento*. Cette suggestion, qui reste à vérifier, permet malgré tout de préciser l'effet que l'exposition de ce lieu « vrai », de vie et de travail, peut faire surgir chez l'observateur.

George Dandin, *TNP-Villeurbanne, à droite, assise, Zabou Breitman (Angélique), derrière elle Evelyne Buyle (Claudine), à gauche, assis, Claude Brasseur (Dandin), tout en haut Jean-Claude Adelin (Clitandre). Photographie de © Michel Jaget. Conservé in BnF, ASP, fonds Planchon, «* George Dandin *– Dossier technique », 4-COL-112 (825).*

Dans tous les cas, la grande différence entre la première et cette version de *Dandin* réside dans la profondeur avec laquelle Planchon choisit d'encadrer le conflit du couple, et le choix d'un acteur de talent comme Brasseur et d'une jeune promesse comme Breitman pour Dandin et Angélique est un indice de cette lecture. Or, Planchon récupère de sa première version même le jeu des linges derrière lesquels se cachent ou se révèlent les personnages, mais pour cette nouvelle création de *Dandin*, il souligne plus particulièrement la force et la générosité d'Angélique : « Pour la première

[459] *Cf. supra* II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style – George Dandin.

fois dans leur vie commune, Angélique sort du cercle infernal du couple en crise. Une ouverture est faite […][460]. »

À la fin du troisième acte, Angélique implore George de la faire rentrer dans la maison hors de laquelle le mari l'a enfermée après l'avoir découverte avec son amant. En ce moment, dit Planchon, elle lui promet d'être une femme dévote, donc tout pourrait basculer si le protagoniste acceptait de pardonner au lieu de punir Angélique. Dandin refuse, ainsi ce couple est à jamais condamné :

> C'est toujours le plus blessé, le plus humilié qui doit prouver qu'il fait ou refait confiance. L'Amour l'exige. Dandin a le choix. Certes, Angélique pourrait ne pas tenir sa promesse. Nous ne le saurons jamais, car Dandin choisit de lui refuser le pardon et, du coup, de la perdre à jamais[461].

À partir de ces propos, une partie de la critique interprète le personnage d'Angélique/Breitman comme la « première féministe »[462]. Sans doute, Planchon rend plus évident l'échec dans lequel les deux se retrouvent, ainsi la dimension sociale de la « mésalliance » de Dandin n'est pas effacée mais elle n'est plus le fondement qui soutient la totalité de l'interprétation scénique, la dimension humaine et sentimentale, l'Amour est impossible vu les rapports entre les genres qui caractérisent cette société.

Par ailleurs, Planchon considère cette pièce comme la source originaire de tout théâtre de boulevard, la première pièce fondée sur le trio mari, femme et amant[463]. Or, pour Planchon, l'importance de cette « source » est qu'elle a une force incomparable avec les autres « farces » qui s'empareront de ce même schéma conflictuel[464]. Il analyse donc la *fabula* comme pivotant autour du conflit de couple, mais en démontant ce mécanisme pour faire à nouveau réapparaître le tragique de la farce. Sans pour autant renoncer à sa lecture, historiciste et sociologique, des rapports de force à l'intérieur et autour de ce couple en crise, tout au plus problématisée par une présentation d'une Angélique *féministe avant la lettre*[465]. Au contraire, l'étude de la conduite de ce *George Dandin*[466], soutenue par le témoignage de Bataillon[467], montre que l'ouverture de ce spectacle, effectivement jouée lors de la création villeurbannaise[468], reprend pleinement l'idée,

[460] Propos de Roger Planchon, « La cote d'amour de *George Dandin* », *Libération*, 16 mars 1987.
[461] *Ibidem*.
[462] *Cf.* « Angélique : la première des féministes », *Lyon Matin*, 19 mars 1987.
[463] *Ibidem*. Propos recueillis par l'auteur, anonyme, de l'article.
[464] Affirmation qui pourrait soutenir une analyse du travail que Planchon accomplira avec des « pièces de boulevard » au cours des années 1990. En 1998, Planchon créera à Villeurbanne *La Dame de chez Maxim* de Feydeau, qu'au cours de la tournée parisienne 1998-1999 du TNP, il présentera en alternance – plus probablement *en diptyque* – avec *Les Démons* d'Albert Camus.
[465] Néanmoins, une lecture superficielle de la revue de presse relative au spectacle peut suggérer une telle réduction de cette interprétation.
[466] BnF, ASP, fonds Planchon, « *George Dandin* – Texte janvier 1987 annoté par Simone Amouyal », 4-COL-112 (811).
[467] Que nous avons recueilli oralement, en juin 2022.
[468] Comme le témoigne la précise et dithyrambique description de Delmais, *cf.* Marc Dalmais, « Théâtre… ou cinéma », *Clémentine*, *op. cit.*

profondément politique, de restituer aux paysans un rire autrefois « confisqué » par le Roi[469]. Cependant, la force de cette idée, Planchon l'intègre au mécanisme de démontage et de remontage caractéristique des mises en scène qu'il réalise au cours des années 1970 et 1980.

Pour sa toute dernière création scénique d'une œuvre de Molière, il compose son *script* en interpolant au texte original[470] une première séquence scénique qui, encore une fois, reprend le schéma de l'*accessus ad autorem* imaginé pour *Athalie* – cette fois, pourtant, l'auteur qu'il s'agit d'introduire est aussi bien Molière que l'*auctor* Planchon.

Au milieu du public, Planchon choisit de faire interpréter un texte à deux personnages, indiqués comme une « Tragédienne » et un « Tragédien », l'une présente côté cour et l'autre côté jardin. Il s'agit de la scène 8 de l'acte IV de la pièce *Dom Garcie de Navarre ou Le Prince jaloux*, une autre pièce que Molière construit à partir des mécanismes et des conflits propres à la jalousie. Ce qui fait la spécificité de cette ouverture, c'est, en premier lieu, la position de celles et ceux qui assistent à cette séquence. Sur le plateau, les « petits rôles », les paysans de Dandin regardent l'acteur et l'actrice qui, habillés de riches costumes et portant un masque, jouent dans la salle. Le début de la didascalie récite : « La ferme au travail. Les femmes barattent. Les hommes chargent une charrette. Tous dressent l'oreille [dès que les tragédiens commencent à jouer][471]. »

Rien n'indique si les paysannes et les paysans rient de cette scène de jalousie, mais le dispositif de Planchon distancie le contenu de la pièce suivant l'interprétation de l'*auctor* : avec leur regard curieux, peut-être amusé, les paysans « jugent » le couple ainsi que le public, impliqué, voire pris au piège du dispositif scénique. Via ce montage de matériaux dramaturgiques préalables, hétéroclites et pourtant cohérents, Planchon résume la situation dramatique de la pièce, le fond de son interprétation et l'évolution formelle de son style.

À la fin du dialogue, la didascalie-partition indique que « [l]a tragédienne s'enfuit. Le prince, dans un mouvement de découragement, arrache les éléments de son costume tragique et apparaît : George Dandin, paysan riche, anobli[472]. » Ainsi, cette ouverture se configure comme l'ultérieure

[469] *Cf.* « Lecture des classiques – Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *op. cit.*, p. 58.
[470] Étudié et analysé à nouveaux frais. Le fonds Planchon conserve en effet l'envoi des notes que le *dramaturg* du TNP prend pour son directeur afin de repérer avec précision quels textes ou quelles musiques sont jouées pour les intermèdes du ballet de cour dont *George Dandin* faisait partie. De plus, ces notes témoignent de l'étude du contexte dans lequel l'œuvre a été créée, de l'architecture des maisons de campagne des nobles à la fin du XVII[e] siècle ou de la relation entre Louis XIV et l'art, *cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, « *George Dandin* – Recherches effectuées par Michel Bataillon », 4-COL-112 (815).
[471] BnF, ASP, fonds Planchon, « *George Dandin* – Texte janvier 1987 annoté par Simone Amouyal », *op. cit.*
[472] *Ibidem*.

revendication de la part de Planchon du libre démontage et montage de matériaux dramatiques préalables et cohérents afin de construire le texte de son spectacle.

Or, de ce point de vue, il est remarquable que la *praxis* de Planchon conserve intacte sa force de scandaliser certains critiques dramatiques. Michel Cournot attaque, par exemple, l'œuvre scénique de Planchon mais également refuse son projet « de prendre en main [le] destin audiovisuel [de *son* théâtre] ». Dans les premières lignes de son article, Cournot semble juger cette œuvre comme « [u]n travail magistral […]. Le public en a plein la vue[473]», mais ce n'est que de l'ironie. Avec un ton apocalyptique, en utilisant le même langage des critiques qui en 1959 avaient critiqué l'interprétation de *La Seconde surprise de l'amour*, il affirme :

> Planchon se moque de nous, lorsqu'il nous dit, dans le programme, que « quelques répliques ont été déplacées en respectant le sens, le cœur des scènes et l'esprit de Molière ». Il ne s'agit pas de quelques répliques, et le sens, l'esprit, sont dénaturés. Cette présentation de *George Dandin*, si elle devait faire école, annoncerait la mort du théâtre, pas moins parce que le théâtre, depuis deux mille ans, c'est sérieux. Celui de Molière, entre autres. C'est un culte, c'est un mystère, c'est un accrochage de consciences entre acteurs et témoins, c'est un échange de vues graves, c'est une manifestation et un ferment de progrès[474].

Au seuil des années 1990, la sacralité « sérieuse » des œuvres de Molière, de leurs « mystères », est intacte. Au seuil des années 1990, la force profanatoire des créations de Planchon est également intacte, du moins pour ce critique. Or, si cette création fait s'insurger Cournot au point de le porter à annoncer la « mort du théâtre », cette création mériterait d'être approfondie. Et pour ce faire, le jeu de toute la troupe devrait être analysé avec un regard particulier à la version filmique de *Dandin* que cette même troupe ainsi interprète, non seulement à partir des traces matérielles du spectacle de Planchon.

Pourtant, c'est précisément ici que notre enquête doit s'arrêter. Dès 1949, nous avons tenté de synthétiser la spécificité de l'évolution de la pratique opératoire et de la réflexion de Planchon en relation avec l'évolution du théâtre de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Poursuivre notre enquête sur la *praxis*, le style et les contextes de production concrets de cet *auctor* impliquerait, au contraire, de changer d'enquête. Il faudrait en effet analyser l'œuvre de Planchon avec pour objectif de vérifier si l'adoption d'un style de création de plus en plus filmique modifie uniquement son style ou bien engendre une modification profonde de sa *praxis*.

Or, la réponse à cette question implique d'enfreindre les bornes qui séparent l'analyse filmique de l'analyse du spectacle, à savoir mêler les approches propres à la discipline des études théâtrales à celle des études cinématographiques. Comment autrement analyser, en son contexte, la totalité

[473] Michel Cournot, « Vers la mort de l'art dramatique », *Le Monde*, 24 mars 1987.
[474] *Ibidem*.

du travail d'un *auctor* du théâtre qui se fait auteur de son cinéma ? Il ne s'agit donc pas uniquement d'utiliser le film *Dandin*, signé par Planchon en 1987, comme une source supplémentaire de la pièce qu'il vient de transformer sur la scène du TNP. L'enjeu est plutôt de saisir comment cet acteur historique s'empare, et dans quels contextes productifs, du *medium* du cinéma, avec quelle influence du théâtre sur le septième art et vice-versa[475].

En outre, le manque du catalogage de la totalité des archives du fonds Planchon ne permet concrètement pas de continuer à analyser le parcours de Planchon au sein du contexte de production concret de ses œuvres scéniques, dramatiques et filmiques. Au contraire, avec l'analyse du processus de « patrimonialisation destructive » des œuvres de Molière qui serait réalisée par Planchon dans les années 1980, notre espoir est d'avoir suggéré des hypothèses à même d'alimenter d'autres enquêtes, à l'intérieur ou bien autour de *Roger Planchon et ses théâtres*.

[475] Proposant, donc, d'utiliser à la fois les instruments de l'analyse scénique et de l'analyse filmique pour vérifier d'autres hypothèses. *Dandin*, à l'instar des autres deux réalisations filmiques de Planchon, relève-t-il, par exemple, du *cinema heritage*, catégorie forgée par les critiques et par les historiens du cinéma anglais ?

Conclusion

Nous venons de cerner – dans le chapitre conclusif de cette thèse – la raison principale pour laquelle nous avons choisi d'arrêter notre enquête à la fin des années 1980 ; toutefois, une autre raison peut être avancée, celle-ci étant liée à la signature de la convention nationale du 1er janvier 1984, qui

> reconnaît […] le statut d'auteur au metteur en scène, ouvrant ainsi à ce dernier la possibilité d'adhérer à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et d'y déposer ses œuvres […], pour garantir leur protection juridique[1].

Didier Plassard affirme qu'« une frontière décisive est franchie[2] », puisque cette convention reconnaît dans le metteur en scène « un artiste qui assure la traduction en un langage scénique de l'œuvre écrite d'un auteur dramatique ou lyrique ; au niveau de la conception, il a lui-même qualité d'auteur[3] ». Constater que la jurisprudence reconnaît de fait l'*auctorialité* du metteur en scène, et de surcroît postule l'existence d'un « langage scénique », nous paraît symptomatique de l'évolution de la conception de la pratique de la mise en scène au sein de la société française, dans le dernier quart du XXe siècle.

Or, conscients de la nature problématique des termes « auteur du spectacle » et « langage scénique » que nous avons mise en relief, c'est à partir d'une perspective diachronique que la dernière définition du statut du metteur en scène (établie en 1984 mais remplacé et surtout renforcée en 1986[4]) nous paraît significative. Pour en prendre conscience, remontons à la définition établie le 30 octobre 1944 avec la signature d'une première convention entre le Syndicat national des metteurs en scène (SNMS), alors présidé par Gaston Baty, et le Syndicat des Directeurs de théâtres :

---

[1] Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », disponible en ligne via le site de la Société françaises de Littérature Générale et Comparée, mis en ligne dans l'année 2014, consulté le 14 décembre 2018 (lien : http://vox-poetica.com/sflgc/biblio/plassard.html), pages non numérotées.

[2] *Ibidem*.

[3] Voici la définition complète de « metteur en scène » donnée par la « Convention collective nationale 1984-01-01 étendue par arrêté du 4 janvier 1994 » : « Est un(e) artiste qui assure la traduction en un langage scénique de l'œuvre écrite d'un auteur dramatique ou lyrique. Au niveau de la conception, il(elle) a lui-même(elle-même) qualité d'auteur. Il(elle) prépare, dirige et coordonne, directement ou indirectement, le travail du décorateur, du compositeur, des interprètes et techniciens qui concourent à l'élaboration et à la présentation d'un spectacle. »

[4] Didier Plassard, en effet, précise que : « [c]e texte a depuis été abrogé et remplacé par : « Le metteur en scène, en piste, en espace : Est un artiste qui met en forme en un langage scénique une œuvre de l'esprit. Il prépare, dirige et coordonne, directement ou indirectement, le travail de l'équipe qui concourt à l'élaboration et à la présentation d'un spectacle. » On remarquera que la disparition de la référence à « l'œuvre écrite d'un auteur dramatique ou lyrique » ouvre au metteur en scène la possibilité d'être le seul auteur du spectacle. » (Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *op. cit*).

> Ne peut se dire Metteur en scène que celui qui, par son art personnel, apporte à l'œuvre écrite par l'auteur une vie scénique qui en fait ressortir les beautés sans jamais en trahir l'esprit. […] Le metteur en scène sera toujours choisi en plein accord par l'auteur et le directeur[5].

Dans ces années, l'objectif de Baty aurait été de progressivement « faire reconnaître le Metteur en Scène comme un Auteur[6] », le premier pas étant, alors, de définir son domaine d'action ainsi que de circonscrire le périmètre de ses droits et de ses devoirs. Lier étroitement au respect de l'*esprit* de l'œuvre de l'auteur l'« art personnel » du metteur en scène – par ailleurs choisi par l'auteur de la pièce et par le directeur du théâtre –, implique la normalisation de l'autonomie subordonnée d'un professionnel censé « apport[er] une vie scénique » à l'œuvre d'autrui. L'évolution juridique que l'on constate entre les définitions de 1944 et de 1986 est à comprendre, donc, dans le cadre de l'évolution globale de la pratique de la mise en scène au cours de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, puisque ces définitions suivent la mutation concrète d'une pratique au lieu de l'anticiper.

Évidemment, pour une enquête centrée sur l'analyse de la *praxis* d'un homme de théâtre, que nous avons défini comme un *auctor* pour synthétiser la nature complexe de son œuvre, la stabilisation de ce statut juridique ne peut pas être négligée[7] ; on pourrait même affirmer que le parcours de Planchon s'inscrit dans cette évolution. Nous avons pourtant choisi une approche qui ne met pas au centre ce changement macro-analytique pour analyser la trajectoire d'un individu *du haut* d'une évolution globale et en vérifiant, *en bas*, comment un sujet concret aurait réagi à cette même transformation. Nous avons essayé, au contraire, de briser les homogénéités superficielles entre une trajectoire individuelle et un processus évolutif au sein de la Civilisation

[5] Chapitre III, articles 4 et 5 de la « Convention collective nationale du 30 octobre 1944 », signée la 15 octobre entre la SNMS et le Syndicat des Directeurs de théâtre, numérisation intégrale du document disponible en ligne : Syndicat National des Metteurs en Scène - SNMS, consulté le 14 décembre 2018.

[6] Analyse présentée par le SNMS, *cf.* Syndicat National des Metteurs en Scène - SNMS, consulté le 14 décembre 2018.

[7] Afin de poursuivre cette réflexion d'ordre pratique et juridique, mais dans une autre perspective, *cf.* « [La] démarche d'interprétation [du metteur en scène] évolue au fil du temps, ce qui fait qu'un Roger Planchon, par exemple, a monté plusieurs fois la même pièce de Molière, et de nombreux metteurs en scène dans leur carrière montent plusieurs fois la même œuvre. De même, on va aller voir des mises en scène différentes du même texte, car chaque production en renouvellera les sens, pouvant insister sur la lecture de la pièce à l'époque de sa création ou au contraire sur sa lecture et sa résonance dans la société contemporaine, etc. Chaque œuvre de théâtre écrite, lorsqu'elle est jouée, fait également l'objet d'une réappropriation de la part d'un metteur en scène […] Cette activité herméneutique du metteur en scène fait de celui-ci un véritable auteur (qui fait autorité) de sa création scénique. Dans le cas spécifique du théâtre, elle n'est pas le résultat de l'application d'une simple technique à reproduire d'un texte à l'autre. » (Sophie Proust, « Le metteur en scène du texte à la scène : œuvre d'auteur, d'interprète ou d'adaptateur ? », in Sophie Proust (dir.), *Mise en scène et droit d'auteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, p. 106 et p. 108). Tout l'ouvrage dirigé par Proust est important ; néanmoins, au regard des conclusions de cette autrice, nous avons tenté de montrer que s'il est pour nous, et pour la loi, désormais *évident* que toute œuvre écrite préalable fait « l'objet d'une réappropriation », cet état de fait est dû à un processus historique complexe plutôt qu'à un état de fait intrinsèque à la « nature » de la mise en scène.

théâtrale française à la lumière de l'analyse de l'action concrète d'un artiste et d'un directeur de théâtres[8].

Par ailleurs, la distance entre deux statuts officiels pour le metteur en scène existe dans une continuité non linéaire entre des pratiques singulières, des conceptions des pouvoirs et des responsabilités de la mise en scène différentes mais toutes cohérentes avec la convention d'un théâtre de *re*présentation. Dans cette perspective, notre analyse a montré que si Planchon assume une responsabilité *auctoriale*, sa *praxis* reste, globalement, liée à cette convention théâtrale. Néanmoins, l'étude de sa *praxis*, *microscopique* et contextuelle selon la définition que nous avons circonscrite pour ce concept, met en relief le dialogue que Planchon a su nouer avec des modalités de créations qui veulent dépasser cette même convention représentative – ou qui, en Italie, s'oppose au « *Teatro di regia* » en tant que système.

Voilà résumé celle que nous pouvons définir l'*anomalie* de Planchon, à savoir son « exceptionnalité normale »[9], puisque liée à la nature individuelle de son parcours, non réductible, *in toto*, aux macro-contextes dans lesquels il a agi ou aux macro-catégories que les historiens et les critiques doivent élaborer. La complexité de l'évolution de sa *praxis*, l'évolution de ses prises

[8] Dans une perspective de plus longue durée, il faudrait penser l'ouverture de droits patrimoniaux pour le metteur en scène à partir et au regard de la naissance, le 3 juillet 1777, du premier bureau des Auteurs dramatiques : « À la veille de la Révolution, les auteurs de théâtre, isolés face à un diffuseur unique, la Comédie-Française, étaient contraints d'abandonner leurs droits aux comédiens pour pouvoir être joués. Pour rétablir les rapports de force, Beaumarchais a provoqué l'union des auteurs de théâtre et, le 3 juillet 1777, a invité vingt-deux d'entre eux à venir dîner chez lui. Ces « États généraux de l'art dramatique » ont constitué l'émergence du premier véritable collectif d'auteurs et ont donné naissance à la première société d'auteurs au monde, le Bureau de la législation dramatique, devenu par la suite la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD). À partir de ce moment, le collectif est devenu un groupe de pression qui a rétabli petit à petit les rapports de force jusqu'à obtenir qu'une loi soit adoptée le 13 janvier 1791. Cette activité de lobbying a constitué la première fonction de la société d'auteurs. » (Thomas Paris, « L'organisation de la gestion collective des droits d'auteur : entre rationalisation et logique d'institution » *Réseaux*, volume 16, n°88-89, 1998, p. 126). Roxane Martin, de son côté, semble reconnaître plutôt dans les procès ayant affronté auteur dramatiques et *proto*-metteurs en scène autour de 1840-1850 la première reconnaissance des droits propres à ceux qui réalisent l'œuvre d'un auteur, *cf.* Roxane Martin, « La « naissance de la mise en scène » et sa théorisation », in Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Cahmpion éditeur, 2009, p. 155-172). Sans nul doute, les études de Martin ouvrent une piste précieuse pour l'étude, contextuelle et économique, du théâtre avant la naissance officielle de la figure du « metteur en scène moderne ». Cependant, dans son chapitre, elle ne semble suffisamment pas prendre en compte la différence entre la fonction de la mise en scène, à l'époque romantique d'ailleurs assumée par des auteurs – Hugo, Dumas – « révolutionnaires », certes, mais incapables de transformer durablement le mode d'œuvrer des troupes qu'ils ont dirigé, et la reconnaissance définitive et progressive de l'existence d'un metteur en scène, à savoir d'un professionnel du plateau qui se charge de la réalisation matérielle *et* intellectuelle de l'œuvre scénique. Dans cette perspective, nous renvoyons plutôt aux travaux de Mara Fazio et de Pierre Frantz, *cf.* « Nous nous sommes donc posé la question à peu près dans les termes suivants : comment faisait-on avant le metteur en scène, avant la « mise en scène » ? Autrement dit, sans nullement dénier l'effet de coupure, instauré par Antoine ou Craig, dont l'affût donne sens au procès historique même dans lequel ils interviennent, nous avons voulu réunir des études positives et convergentes dans leur visée, destinées à éclairer la pratique de la scène avant les années 1880. » (« Introduction », in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 12).

[9] *Cf.* Edoardo Grendi, « Microanalisi e storia sociale », *Quaderni storici*, n° 35, mai-août 1977, p. 506-520 et Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », *Essais*, Hors-série, n° 1, 2013, p. 191-210, articles déjà cités *supra Introduction – Des concepts (strictement) opératoires*.

de position et, enfin, les emprunts et le dialogue qu'il a su instaurer avec des formes nouvelles permettent de montrer, à notre sens, la complexité du fonctionnement de la pratique d'un metteur en scène-*auctor* au regard de processus historiques de plus longue durée.

Dans une autre perspective, mais toujours au sujet de la méthodologie qui s'est structurée au cours de notre enquête, l'élaboration de termes spécifiques, tels que *praxis* ou *auctor*, a sans doute suivi une suggestion proposée par Plassard :

> Pour déterminer en quoi ce nouveau mode de travail [celui du metteur en scène moderne] introduit une césure dans l'histoire du théâtre, la plupart des analyses se fondent sur l'étude des conditions internes de la représentation, plus particulièrement sur la relation entre le texte et l'action scénique : on serait ainsi passé de la « régie objective » à l'interprétation personnelle, de la transparence à la visibilité, de la prédominance de l'œuvre écrite à celle du plateau. Sans entrer dans le débat que pourrait soulever chacun de ces termes, tous problématiques, je voudrais suggérer une autre piste de réflexion : le régime moderne de la mise en scène se donne d'abord à voir, me semble-t-il, dans l'apparition d'un processus de différenciation entre les productions d'un même texte. Autrement dit, ce n'est pas en cherchant une caractéristique commune aux modes de travail de Barrault, de Strehler, de Brook, de Stein ou de Lupa qu'on peut espérer définir la mise en scène moderne – leurs pratiques divergent trop pour cela –, mais en observant comment leur production d'une œuvre dramatique se distingue de celles qui l'ont précédée[10].

Nous avons certes adopté une perspective qui cherche à cerner les caractéristiques individuelles des créations de Planchon, voire au point de proposer quelques éléments de lexique pour respecter cette spécificité. Toutefois, notre analyse, esthétique et individualisante mais également – et obligatoirement – contextuelle, a mis en relief le lien complexe que la pratique scénique et l'élaboration théorique de Planchon entretiennent avec les pratiques des artistes dont il a croisé réellement les parcours. Nous avons ainsi été attentifs aux continuités idéologiques et matérielles ainsi qu'aux ruptures que nos comparaisons ou croisements permettent de suggérer. De ce point de vue, le travail d'interprétation critique des œuvres et du parcours de Planchon doit être lu en parallèle, et en l'occurrence en friction, avec le travail et le parcours d'autres « créateurs ». Il s'agit en effet de ne pas minorer les pratiques des individus – metteurs en scène, troupes ou auteurs – sans non plus négliger la différence d'ordre historique entre des *praxis*, que l'analyse contextuelle de l'activité des individus – groupes ou artistes – permet de prendre en compte.

Nous avons en effet pensé l'inscription d'un individu au sein de contextes, matériels ou intellectuels, complexes comme n'allant pas de soi. Si l'œuvre de Planchon est inscrite dans le « macro-régime » de la mise en scène moderne, la production de ses œuvres ne peut pas être d'emblée assimilée à celle des metteurs en scène qui l'ont précédé ou qui l'ont suivi. De la même manière, son œuvre intellectuelle n'est pas uniquement le fruit du génie solitaire d'un artiste : son

[10] Didier Plassard, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 68.

rapport avec la réalisation scénique de textes préalables – rapport critique, pour ce qui concerne Planchon – est aussi lié aux contextes dans lesquels il a œuvré, tout comme à l'inévitable interaction avec tous les membres de sa troupe. Or, si cette interaction ne diminue pas mais au contraire accentue progressivement le caractère *auctorial* de son action concrète, cela tient à la spécificité, tout autant subjective qu'historique, de l'évolution de la *praxis* de Planchon.

Ainsi, avec l'analyse de l'assomption d'un rôle d'« intellectuel[11] » et d'*auctor* chez cet artiste, nous avons pu penser l'insertion de Planchon et de ses théâtres au sein de réseaux complexes en raison du caractère multi-contextuel du parcours que nous avons jalonné. De la même manière, nous avons pu rapidement comparer l'*anomalie* de Planchon au regard des postures de metteurs en scène tels que Strehler et Vilar ou, inversement, esquisser le croisement de son parcours avec celui de Chéreau. Les éléments « exceptionnels » de cet artiste – tels que sa relation avec des œuvres du passé à la fin des années 1950, son engagement en tant qu'auteur dramatique ou, encore, son explicite revendication du « Pouvoir » en tant que *créateur* – pourraient être davantage approfondis. Il s'agirait, plus précisément, de poursuivre les comparaisons ou les croisements de l'« exceptionnalité-normale » de Planchon avec celle d'autres artistes afin d'approfondir l'interrogation de l'évolution des pratiques de mise en scène et de création au cours de la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

Pour l'instant, l'étude intensive de cette « exception » a permis de montrer la non-homogénéité de l'action de Planchon sur le plan esthétique et productif au regard au moins de deux possibles « réseaux ». Le premier serait composé par des metteurs en scène et des directeurs de service public français, le second par des directeurs de théâtres, des critiques et des artistes liés au théâtre de Brecht et au Berliner Ensemble mais surtout influencés par l'essor de politiques publiques en faveur du théâtre dans les principaux pays d'Europe.

Au regard du premier « réseau », nous pourrions conclure que les continuités et les ruptures d'ordre esthétique que l'analyse des pratiques individuelles suggère est à prendre en compte avec celles d'ordre productif et administratif, les deux dimensions étant en dialogue. L'analyse de la spécificité de Planchon mettrait alors en relief l'évolution mais également la complexité et l'hétérogénéité d'un hypothétique « réseau de directeurs de service public » en France. Nous voulons ici indiquer, génériquement, celle que Marjorie Glas définit comme la

[11] Cette définition prise dans un sens spécifique, *cf. supra* III.6 Autour du mois de mai 1968 – *Un* auctor *aux « Assises de Villeurbanne »*.

> nouvelle génération de metteurs en scène qui tient à se distinguer des traditionnels chefs de troupe du théâtre populaire tout en honorant les deux piliers du théâtre public que sont l'exigence artistique et l'intérêt porté au public populaire[12].

Or, la perspective méthodologique que nous avons expérimentée peut dialoguer avec les résultats proposés par ces recherches globalisantes[13]. Toutefois, notre ambition n'est pas de renforcer la démonstration de l'existence d'un réseau, ou d'un groupe, établie *en-deçà* de l'analyse ponctuelle des parcours et des *praxis* des individus. Il serait plus intéressant, de notre point de vue, mettre en relief les spécificités des individualités qui ont composé, au cours des années 1960, une « nouvelle génération de metteurs en scène » tournée vers un « théâtre critique », comme le souligne Glas. Cette perspective permettrait de mieux comprendre aussi les trajectoires des acteurs historiques au sein des évolutions du contexte théâtral français après la crise de « Mai 68 », sans réduire l'action de ces personnalités à leurs dimension sociale et politique, mais en mettant au centre de l'analyse également leur activité artistique.

Pour ce qui concerne, en revanche, le second « réseau », la dimension transnationale de l'œuvre de Planchon porte plutôt à poser une question de fond : a-t-il réellement existé un réseau de théâtres publics, d'artistes et de critiques, plus ou moins liés à l'œuvre de Brecht, à une échelle spécifiquement européenne ? En parlant de « réseau », nous faisons référence à une notion qui implique la coexistence, au sein d'un même système complexe, de singularités indépendantes mais dont l'action est entrelacée. On sait qu'un réseau officiel de théâtres européens naît en 1990 sous le nom d'Union des Théâtres de l'Europe. On sait également que le la remise du 1er prix « Europe pour le Théâtre » date de 1987 et que la première institution européenne voit le jour, par décret du ministre Jack Lang, le 6 mai 1983. Le metteur en scène à qui est confié le nouvel Odéon-Théâtre de l'Europe est Giorgio Strehler, à savoir l'homme qui semble avoir le plus poursuivi un dialogue transeuropéen entre des « créateurs » et des directeurs de théâtres subventionnés à une échelle européenne[14]. Enfin, la naissance de la revue *Théâtre en Europe*, en janvier 1984, suggère l'ouverture d'un espace intellectuel de débat où l'idée d'un théâtre de/pour l'Europe peut être défendue et analysée, en défendant et en analysant les pratiques concrètes des artistes européens. Certes, tous les éléments que nous avons évoqués devraient être étudiés dans leurs contextes et leurs singularités. Mais s'il est évident le cadre dans lequel prend pied un projet de « Théâtre pour l'Europe », qu'en est-il de la genèse profonde de cette idée ? Quels obstacles, résistances,

[12] Marjorie Glas, « Le populaire et le singulier. La singularité de l'acte créateur face au rôle social du théâtre (1945-1980) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n) 34, 2018, p. 33.
[13] *Cf.* la thèse de Marjorie Glas, que nous avons déjà évoquée dans cette recherche, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré : socio-histoire du théâtre public français 1945-1990*, thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS, sous la direction de Gérard Noiriel, soutenue le 6 décembre 2016.
[14] *Cf.* Margherita Laera, « A Theatre of/for Europe : Giorgio Strehler and the dream of a united continent », in *The Great European Stage Directors*, *op. cit.*, p. 133-157.

contradictions ont présidé à cette naissance ? Et, plus avant, quelle réalité sont inclues ou exclues du réseau qui ira concrètement voir le jour ?

Notre approche micro-analytique a peut-être fait apparaître une partie des contradictions et des conflits au sein de l'espace européen du théâtre, du moins tel qu'il se reconfigure dès la fin de la deuxième guerre mondiale. L'étude du fonds Planchon et le croisement de plusieurs sources archivistiques a déjà montré la pluralité des contacts avec des réalités transnationales touchées par cet acteur historique, tels qu'avec les personnalités liées au Piccolo Teatro ou au Berliner Ensemble. Nous avons donc découvert, grâce à l'étude d'un parcours singulier, la possibilité d'enquêter l'élaboration et les conflits au sein d'un supposé espace européen du théâtre, composé tout autant par des artistes que par des critiques ou par des directeurs tels que Wladimiro Dorigo (responsable de la Biennale de Venise), car Planchon lui-même a tenté de se projeter sur une scène transnationale.

Loin de vouloir proposer une « Histoire du théâtre en Europe » dès la fin du XX^{e} siècle, notre travail sur Planchon et ses théâtres nous a permis de prendre conscience de la résonnance européenne des débats soulevées par les propositions des artistes. L'on pourrait, en ce sens, interroger la genèse – hypothétique – d'un espace européen du théâtre, sans aplatir l'action des individus aux échelles d'évaluations ou aux contextes historiques et sociaux, en approfondissant l'importance des lieux culturels qui ont permis ces échanges transnationaux, tels que les festivals. Une analyse de ce genre, étudiant l'interrelation entre hommes de théâtre, institutions et pratiques de création/diffusion au sein d'un espace politique européen en gestation, renouvèlerait peut-être le pari proposé par l'étude intensive de cas singuliers, avec une attention particulière aux *anomalies* individuelles par rapport à la « norme » qui aurait permis, ou non, de penser à un espace commun pour le théâtre européen.

Enfin, pour conclure notre enquête, nous devons encore mentionner d'autres pistes pour poursuivre l'étude du parcours de Planchon. Michel Bataillon a tout récemment publié une synthèse de l'évolution du TNP après le départ de Chéreau et avec l'arrivée, dès la saison 1986-1987, de Georges Lavaudant à Villeurbanne[15]. Cette synthèse constitue un bon point de départ pour poursuivre une enquête autour de la *praxis* de Planchon au sein de *ses théâtres*, en prenant en compte aussi sa dimension cinématographique, comme nous l'avons souligné[16]. Ajoutons que cela nécessiterait de considérer également l'évolution du Cinéma national populaire voulu par Robert Gilbert, ainsi que les difficultés concrètes vécues par le TNP après le départ en mars 1997 de

[15] Michel Bataillon, « Métamorphoses du Théâtre National Populaire. Un centenaire peut cacher un cinquantenaire », *Bref*, n° 6, janvier-février-mars 2022.
[16] *Cf. supra* IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive – George Dandin.

Lavaudant de Villeurbanne. À cette date, en effet, le second codirecteur, avec Planchon et Gilbert, quitte le TNP pour d'autres expériences[17] et le ministère choisit de diminuer les subventions de cette institution. À cet égard, nous avons pu prendre connaissance de l'échange entre Roger Planchon et de nombreuses personnalités politiques afin de contrer cette décision[18]. Voilà un exemple de la documentation précieuse que recèle le fonds Planchon, et qui reste encore non consultable. L'effort humain et matériel pour achever le catalogage de ce fonds est considérable, il serait pourtant de la plus grande importance de finaliser le travail auquel nous avons contribué. L'étude de la totalité du fonds Planchon peut en effet concourir à une meilleure étude de l'évolution des politiques culturelles en France à partir d'une échelle locale, ainsi qu'à une plus grande compréhension de la spécificité des pratiques d'artistes tels que, outre Planchon, Patrice Chéreau ou Georges Lavaudant.

[17] À savoir la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe jusqu'en 2007.

[18] Cette documentation fait partie d'un don qui est venu s'ajouter au fonds Planchon bien après son versement à la Bibliothèque nationale de France en 2002. C'est Heidi Weiler, archiviste qui la première avait pu donner un premier conditionnement et catalogage de ce fonds, qui a transmis cette correspondance. Au sujet de son travail d'archiviste et de son rôle au sein du TNP, *cf.* « La mémoire du TNP à Villeurbanne : entretien avec Heidi Weiler et Michel Bataillon », *Revue de la BnF*, n° 5, 2000, dossier « Archives, patrimoine, spectacle vivant », p. 75-80 et Heidi Weiler et Pauline Picot, « La rigueur de la mémoire et la pudeur des souvenirs », *Agôn*, dossier « Souvenirs de théâtre, TNP », [en ligne : http://journals.openedition.org/agon/2636, consulté le 5 octobre 2022].

Bibliographie

- Sources documentaires, monographies, ouvrages et articles concernant Roger Planchon, ses troupes et ses théâtres

Sources archivistiques

Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle :

- Fonds Roger Planchon
  Cote : 4-COL-112.

- Fonds Jeanne Laurent
  Cote : 4-COL-8 (57,30). Dossier *Correspondance,* sous-dossier « Roger Planchon ».

- Fonds Théâtre du Soleil
  Cote : 4-COL-153, dossier « Association théâtrale des étudiants de Paris, président d'honneur Roger Planchon, présidente Ariane Mnouchkine », sous-dossier « Affiche (Paris : Malet, 1959) », cote du fonds des affiches de théâtre AFF 35099.

- Fonds des maquettes
  La Véritable histoire du Roi Henri IV, cotes : MAQ 6866 à MAQ 8063 ;
  Schweyk dans la Deuxième guerre mondiale, cotes : MAQ 6817 à MAQ 6865.

- Fonds photographique
  La Véritable histoire du Roi Henri IV, cote : Roger Pic, 4-COL-112 (603) TA 513.
  La tragique histoire du roi Richard III avec le débarquement du comte Richmond et la bataille de Bosworth Fields, cote : 4-PHO-40 (41), photographies de René Basset.

Ouvrages monographiques

Actes du Colloque National Planchon, 1968. Châtillon-sur-Chalaronne, Lyon, Association régionale d'éducation populaire « Art et éducation », 1970.

BATAILLON, Michel, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale. Planchon,* 2 volumes, Paris, Marval, 2001.

BATAILLON, Michel, *Un défi en Province. Chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau, Planchon, et leurs invités : TNP, Théâtre national populaire, 1972-1986*, 3 volumes, Paris, Marval, 2005.

BRADBY, David, *The Theatre of Roger Planchon, Theatre in focus*, Cambridge, Chadwyck-Healey Ltd, 1984.

COPFERMANN, Emile, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977.

DAOUST, Yvette. *Roger Planchon : director and playwright*. Cambridge, Cambridge university press, 1981.

Itinéraire de Roger Planchon, 1953-1964 [textes de Jean Duvignaud, Bernard Dort, André Gisselbrecht, Roland Barthes, Michel Vinaver, Guy Dumur, Pierre Seller, Raphaël Nataf et Françoise Kourilski], Paris, L'Arche, 1970.

Le Travail au Théâtre de la Cité, numéro 1, saison 1958-1959, Paris, L'Arche, 1959.

Le Travail au Théâtre de la Cité, numéro 2. *Les Ames Mortes*, Paris, L'Arche éditeur, 1960.

Revues et journaux des théâtres dirigés par Roger Planchon

Bulletin du Théâtre de la Comédie, n°1, mai 1954-n° 6, mai 1957.

Le Théâtre dans la Cité, n° 1, octobre-novembre 1957-n° 4, octobre 1958.

Cité-Panorama (première version), n°1, janvier 1959-n° 12 avril/mai 1961.

Cité-Panorama (deuxième version), n° 1, février 1964-n° 19, janvier 1970.

Sélection d'entretiens avec Roger Planchon ou des membres de ses troupes, par ordre chronologique

- « Entretien avec Roger Planchon, Paris, 21 novembre 1961 », dans le cadre des Rencontre du Syndicat professionnel de la critique musicale et dramatique. Document retrouvé par Jean-

Pierre Han dans le fonds de l'Association de la critique dramatique et musicale (8SDJ/108 – 8SDJ/151), conservé à l'Institut mémoire de l'édition contemporaine.

- « Entretien avec Roger Planchon » par Claude Gauteur, *Cahiers du cinéma*, n° 129, mars 1962, p. 1-16.
- « Entretien avec Robert Gilbert par André Levy-Bonavita », *Travail théâtral*, n° 17, octobre-décembre 1974, p. 11-25.
- « Planchon, Hemon et Sobel. Trois metteurs en scène face aux classiques », *Théâtre/Public*, septembre-octobre 1974, p. 6-8.
- « Lecture des classiques – Entretiens avec Alain Girault, Bernard Sobel, Roger Planchon et Antoine Vitez », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 34-61.
- « Entretien de Roger Planchon avec Jacqueline Demornex », *Elle*, n° 1637, mai 1977, p. 8-43.
- « Entretien avec Roger Planchon de Jean Mambrino », *Les Études*, n° 347, août-septembre 1977, p. 271-234.
- « Entretien avec Roger Planchon 1ère partie : une histoire d'amour », émission produite par Antenne 2, présentée le 30 juillet 1978 [en ligne : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpb78054882/entretien-avec-roger-planchon-1ere-partie-une-histoire-d-amour, consulté le 8 décembre 2021].
- « La mémoire du TNP à Villeurbanne : entretien avec Heidi Weiler et Michel Bataillon », *Revue de la BnF*, dossier « Archives, patrimoine, spectacle vivant », n° 5, 2000, p. 75-80.
- « Grand entretien patrimonial de Dominique Darszacq avec Roger Planchon », 2003, [disponible en ligne : https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/credits, consulté le 2 mai 2022].
- *Agôn*, Dossier « Enquêtes. Souvenirs de théâtre, TNP », cycle d'entretien avec les membres du Théâtre national populaire et de la compagnie du Théâtre de la Cité [mis en ligne le 01 juillet 2013 : http://journals.openedition.org/agon/2629, consulté le 19 avril 2019].
- « Entretien d'André Serré avec Marc Chalosse, 3 janvier 2021 [disponible en ligne : http://silencesplateaux.fr/andre-serre-aux-origines-dun-metier-partie-2/, consulté le 8 août 2022].
- PLANCHON, Roger et MAMBRINO, Jean, Cycle de dix entretiens avec Roger Planchon, réalisés pour l'émission *À voix nue*, diffusés en octobre 1989, [disponible en ligne : Roger Planchon : "C'est souvent évidemment le comédien qui porte le théâtre" (franceculture.fr), consulté le 8 décembre 2021].

Sélection d'articles parus dans des revues théâtrales portant sur l'activité de Roger Planchon

- AUTRUSSEAU, Jacqueline, « Le cheminement contradictoire de Roger Planchon », *Théâtre en Europe*, n° 9, janvier 1986, p. 68-74.
- BARTHES, Roland, « Un bon petit théâtre », *France-Observateur*, 13 mai 1954.
- BARTHES, Roland, « Les Trois Mousquetaires », *Théâtre populaire*, n° 36, 4e trimestre 1959, p. 56-58.
- BARTOLUCCI, Giuseppe, « La *corporeità* come rottura dello spazio scenico », *Nuova corrente*¸ n° 44, 1967.
- BATAILLON, Michel, « À Villeurbanne, le TNP », *Théâtre en Europe*, n° 9, janvier 1986, p. 75-78.
- DESARTHE, Gérard, « Du provocateur sacrilège… au Tartuffe dévoyé », in *Dom Juan de Molière. Métamorphoses d'une pièce*, Jean-Claude Lallias (dir.), *Théâtre aujourd'hui*, n° 4, 1er trimestre 1995.
- DORT, Bernard, « Du vrai théâtre à Lyon », *L'Express*, 8 mai 1954.
- DORT, Bernard, « Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale », *Théâtre Populaire*, n° 44, 4e trimestre 1961.
- « Deux Schweyk », Table ronde avec Bernard Dort, Françoise Kourilsky, Denis Bablet et André Gisellebrecht, *Théâtre populaire*, n° 46, deuxième trimestre 1962.
- DORT, Bernard, « Entre la magie et l'histoire », *Travail théâtral*¸ n° 17, octobre-décembre 1964.
- GISSELBRECHT, André, « *Henry IV* de William Shakespeare », *Théâtre Populaire*, numéro 28, janvier 1958, p. 38-45.
- LEVY-BONAVITA, André, « TNP. Bilan d'activité », *Travail théâtral*, n° 17, octobre-décembre 1974, p. 30-55.
- SQUARZINA, Luigi, « Di Planchon di Dort di altri di noialtri », *Sipario*, n. 217, mai 1964, p. 10-11.
- « Remarques de la rédaction [À propos du *Troïlus et Cressida* et de la critique de Michel Vinaver] », *Théâtre populaire*, n° 54, 2ème trimestre 1964, p. 130-145.
- UBERSFELD, Anne, « *A.A.* ou le lieu du fantasme », *Travail théâtral*, n° 20, été 1975, p. 102-110.

- VINAVER, Michel, « Itinéraire de Roger Planchon. À propos de *Troïlus et Cressida* », *Théâtre populaire*, n° 54, 2ème trimestre 1964, p. 109-130.

Œuvres de Roger Planchon et sélection de ses interventions et de ses textes publiés

PLANCHON, Roger, *Le Cochon noir. La Remise*, coll. « Le manteau d'Arlequin », Paris, éditeur Gallimard, 1973.

PLANCHON, Roger, *Gilles de Rais. L'Infâme*, coll. « Le manteau d'Arlequin », Paris, éditions Gallimard, 1975.

PLANCHON, Roger, *Alice par d'obscurs chemins*, Paris, éditions L'Un dans l'Autre, 1986.

PLANCHON, Roger, *Apprentissage, mémoires*, Paris, Plon, 2004.

PLANCHON, Roger, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2010.

PLANCHON, Roger, *Roger Planchon*, Introduction et choix de textes par Michel BATAILLON, Arles, Actes-sud papiers, coll. « Mettre en scène », 2016.

PLANCHON, Roger, « Propos de Roger Planchon sur la mise en scène », in MOLIERE, *Le Tartuffe*, Paris, Hachette, collection « Classiques du théâtre », 1967, p. 190-203.

Roger Planchon, « Préface », in MOLIERE, *L'Avare*, Paris, Librairie générale française, 1986, p. 8-33.

PLANCHON, Roger, « Orthodoxies », *Théâtre Populaire*, numéro 46, deuxième trimestre 1962, p. 117-134.

PLANCHON, Roger, « Une lettre de Roger Planchon à Richard Demarcy », *Travail théâtral*, n° 2, janvier-mars 1971.

PLANCHON, Roger, « Pour Ezio Frigerio, *Théâtre en Europe*, n° 12, octobre 1986.

Thèses et mémoires

DELOCHE, Jean, Des ambiguïtés du collage. Recherches à partir de deux spectacles de Roger Planchon, A.A. théâtres d'Arthur Adamov, Folies Bourgeoises ou La Petite Illustration, Études théâtrales, thèse dirigée par BERNARD DORT, Paris, Université Sorbonne nouvelle, 1977.

GAGNERE, Georges, *Permanence artistique et pratique theatrale. L'atelier de Charles Dullin, Roger Planchon au théâtre de la cite à Villeurbanne, l'ensemble artistique du Théâtre national de*

Strasbourg, Dirigé par Jean-Pierre Vincent et la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti, thèse dirigée par JEAN-PIERRE SARRAZAC, soutenue en 2011 à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle, Institut d'Études Théâtrales.

GRENAT, Clémence, *Mises en scène du Cid de Corneille au XXe siècle : Jacques Copeau (1940), Jean Vilar (1951) et Roger Planchon (1969)*, Mémoire de Master 2, sous la direction d'Ariane MARTINEZ, soutenu à l'Université de Lille en 2019

VIGNAUD, Louise, *Roger Planchon et la lecture des classiques. Un parcours et ses étapes*, sous la direction de George BANU et de Gilles DECLERCQ, Mémoire de Master 2, soutenu en à 2011 à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle, Institut d'Études Théâtrales.

ZERAFFA, Martine, *Max Schoendorff (1934-2012) : l'atelier, laboratoire de l'œuvre*, thèse sous la direction de Laurent BARIDON, soutenue publiquement le 7 décembre 2018 à l'Université Lumière – Lyon 2.

Sélection d'autres ressources en ligne

Bleus, blancs, rouges ou Les Libertins, présentation et mise en ondes sur France Culture de la pièce, réalisée par Christine Bernard-Sugy. Émission reprise le 25 février, 2018 [disponible en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/1ere-partie-2546232 et https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/2-eme-partie-2839699, consulté le 5 mai 2022].

En direct du Théâtre de la Cité. Émission du 11 septembre 1958, disponible en ligne sous paiement : https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1959-roger-planchon-decentralise-le-theatre-a-paris.

Roger Planchon met en scène Le Cid, émission du 13 novembre 1969 [disponible en ligne : Roger Planchon met en scène "Le Cid" | INA, consulté le 30 mai 2022].

VINAVER, Michel, « Hommage à Planchon », *Journal Théâtre Ouvert*, n° 27, printemps-été 2010, disponible en ligne : http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/hommage_corr_planchon_vinaver.pdf, consulté le 3 juin 2020].

- Bibliographie générale

Fonds et archives consultées et en lien avec la recherche

Théâtrothèque Gaston Baty

- Fonds Bernard Dort.

IMEC, Institut des Mémoires de l'édition contemporaine

- Fonds René Allio
  Cotes : 50ALL/1 - 50ALL/103
- Fonds Arthur Adamov
  Cotes : 272ADM/1 - 272ADM/22
- Fonds Patrice Chéreau

Cotes : CHR/1 - CHR/317

- Fonds Bernard Dort
  Cotes : 93DOR/1 - 93DOR/110
- Fonds L'Arche
  Cotes : 189ARC/1 – 189ARC/95. Voir en particulier les suivants dossiers en cours d'inventaire :
  Cote 377 ARC/6, dossier *La Bonne Âme du Sé-Tchouan* et sous-dossier « Option Reggiani ».
  Cote 377 ARC/5, dossier *Grand-peur et misère du III^{e} Reich*.
  Cote 377 ARC/4, dossier *La Résistibles ascension d'Arturo Ui*, sous-dossier classé « TNP ».

ASAC, Archivio storico delle arti contemporanee, Biennale de Venise

- Fondo Storico della Biennale di Venezia
  Voir en particulier : XXV^{e} édition du Festival Internazionale del teatro di prosa, Sottoserie 4.10.1 segnatura b 026 et b 027.

Archivio storico del Piccolo Teatro de Milan (ASPTM) [partiellement disponible en ligne : https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/*].*

Archive historique numérisé du quotidien L'Unità (1946-2014) [intégralement disponible en ligne : https://archivio.unita.news/].

- Orientations méthodologiques

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique. », in *Actes de la recherche en sciences sociale*, n° 62-63, juin 1986, p. 69-72.

CERRUTTI, Simona, « À rebrousse-poil » : dialogue sur la méthode », Critique, n° 769-770, 2011, p. 564-575.

CONSOLINI, Marco, « L'histoire du théâtre comme histoire globale. Quelques considérations générales à partir de mon expérience et un exemple », in Marianne FILLOUX-VIGREUX, Pascale GOETSCHEL, Joël HUTHWOHL et Julien ROSEMBERG (dir.), *Spectacles en France : archives et recherche*, Paris, Éditions Publibook université, 2014, p. 113-126.

CONSOLINI, Marco, CHATEL, Jonathan, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane, NAUGRETTE, Catherine, SARRAZAC, Jean-Pierre et VALERO, Julie, « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily… », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 31-41.

CONSOLINI, Marco, « Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica », in Luca BANDIRALI, Daniela CASTALDO et Francesco CERAOLO (dir.), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI^e^ secolo*, Lecce, Università del Salento, 2019, p. 255-263.

CRETON, Laurent, PALMER, Michael, SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005.

CRUCIANI, Fabrizio et FALLETTI, Clelia, *Civiltà Teatrale nel XX° secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

CRUCIANI, Fabrizio et SAVARESE, Nicola, *Guide Bibliografiche. Teatro*, Milan, Garzanti éditeur, 1991.

CRUCIANI, Fabrizio, « Presentazione », *Quaderni di teatro, La Cultura Materiale del teatro*, n° 10, troisième année, novembre 1980, p. 3-18.

CRUCIANI, Fabrizio, « Problemi di storiografia dello spettacolo », *Teatro e Storia*, année VIII, n°1, éditeur Bulzoni, Rome, avril 1993, p. 3-11.

FAZIO, Mara, *Lo specchio il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininiger a Jessner, 1874-1933*, Rome, Bulzoni éditeur, 2003.

FAZIO, Mara, *Regie teatrali. Dalle orgini a Brecht*, Rome, Laterza éditeur, 2009.

GRENDI, Edoardo, « Microanalisi e storia sociale », *Quaderni storici*, n° 35, mai-août 1977, p. 505-523.

GINZBURG, Carlo, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003.

GINZBURG, Carlo, *Le Fil et les traces*, traduction de Martin Rueff, Paris, éditions Verdier, 2010.

GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, éditions verdier, [1986] 2010.

GINZBURG, Carlo, *La Lettera uccide*, Milan, Adelphi éditeur, 2021.

GINZBURG, Carlo, « Preuves et possibilités », in Natalie ZEMON DAVIS, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, éditions Tallandier, [1983] 2008, p. 5-18.

GINZBURG, Carlo et PONI, Carlo, « La Micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, 1981, p. 133-136.

GINZBURG, Carlo, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien, aujourd'hui », *Essais*, Hors-série, n° 1, 2013, p. 191-210.

GINZBURG, Carlo, « L'histoire comme déchiffrement, une conversation avec Carlo Ginzburg », entretien avec Baptiste Roger-Lacan, *Le Grand Continent*, 13 septembre 2019 [disponible en ligne : https://legrandcontinent.eu/fr/2019/09/13/lhistoire-comme-dechiffrement-une-conversation-avec-carlo-ginzburg/. Consulté le 24 mai 2022].

GINZBURG, Carlo, « Le hasard et le cas. Quelques réflexions rétrospectives », traduction de Martin Rueff, *Fabula / Les colloques, Littérature et écritures du cas*, 2021 [disponible en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document7024.php, consulté le 5 septembre 2022].

LAHIRE, Bernard, « La variation des contextes dans les sciences sociales. Remarques épistémologiques », *Annales. Histoire, sciences sociales*¸ n° 2, 1996, p. 381-407.

LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre (dir.), *Faire l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Pairs, Gallimard, [1977] 1988.

LE GOFF, Jacques, « Documento/monumento », in *Enciclopedia Einaudi*, volume V, Turin, éditeur Einaudi, 1978, p. 38-48.

LE GOFF, Jacques, « Document/Monument », in Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 57-60.

LORIGA, Sabina, « La biographie comme problème », in Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles*. *La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 209-231.

LEVI, Giovanni. « Les usages de la biographie », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 44e année, N. 6, 1989. pp. 1325-1336.

MANGO, Lorenzo, « La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema », *Culture teatrali*, dossier « La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi », n° 25, 2016, p. 79-93.

MELDOLESI, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Rome, éditeur Bulzoni, [1984] 2008.

PLASSARD, Didier, « Le metteur en scène : homme-mémoire, interprète ou démiurge », in *Mises en scène du monde*, Actes du colloque international organisé par le Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4-6 novembre 2004), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 66-79.

PLASSARD, Didier, « Les pratiques de recherche en études théâtrales, ou cinq difficultés pour établir la vérité », Intervention au colloque *Autorité et légitimité du chercheur*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2-4 février 2006.

REVEL, Jacques, « Micro-analyse et construction du social », in REVEL, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles*. *La micro-analyse à l'expérience*, textes réunis et présentés par Jacques Revel, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 15-36.

- Ecrits d'histoire et de théorie du théâtre

ABIRACHED, Robert, RUHE, Ernstpete et SCHWADERER, Richard (dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international, Würzburg 1981*, Tübingen, G. Narr éditeur / Paris, éditions Jean-Michel Place, 1983.

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

ABIRACHED, Robert, (dir.), *La Décentralisation théâtrale 1945-1985*, 4 volumes, Arles, Actes-Sud, 2005.

ABIRACHED, Robert, *Le Théâtre et le Prince*, 2 volumes, *L'embellie, 1981-1992* et *Un système fatigué, 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

ABIRACHED, Robert, « Problèmes actuels du théâtre populaire », *Études. Revue mensuelle fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus*, Octobre-novembre-décembre 1959, p. 368-372.

ABIRACHED, Robert, « Carnet de théâtre », *Études. Revue mensuelle fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus*, juin 1960, p. 404-407.

ADAMOV, Arthur, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.

ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris, Gallimard, 1968.

ANDRE, Emmanuelle, BOYER-WENMANN, Martine et KUNTZ, Hélène (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008.

ANTOINE, André, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars-avril, 1903, p. 596-612.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction et notes Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1980.

ARNAUD, Lucien, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, coll. « Le Théâtre et les jours », 1952.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, [1938] 1964.

ASLAN, Odette (dir.), *Les Voix de la création théâtrale 14. Chéreau. De Sartrouville à Nanterre : La Dispute, Peer Gynt, Les Paravents, le théâtre lyrique*, Paris, éditions du CNRS, 1986.

AUTRUSSEAU, Jacqueline, « Brecht en France », *Les Lettres françaises*, 9 juin 1960.

BABLET, Denis et JACQUOT, Jean (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne,* actes du colloque de Royaumont (1961), Paris, édition du CNRS, 1963.

BAECQUE, Antoine de, *Esprit d'Automne, histoire d'un festival*, Paris, Gallimard, 2016.

BAILLET, Florence et COLIN, Nicole (dir.), *L'Arche éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Aix-en-Provence, Presses universitaire de Provence, 2021.

BANU, George, « Mei Lanfang : procès et utopie de la scène occidentale », *Jeu*, n° 49, 1988, p. 92–111.

BANU, George, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009.

BANU, George, *Les Voyages du comédien*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2012.

BATAILLON, Michel, « Un séisme nommé Courage », *Les Cahiers*, éditions du Théâtre de la Ville de Paris, septembre 2014.

BARNETT, David, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Teatro-corpo, Teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970.

BARTOLUCCI, Giuseppe, « La « materialità » della scrittura scenica », *Nuovi argomenti*, n° 13, janvier-mars 1969, p. 190-213.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le Théâtre*, Paris, éditions du Seuil, novembre 2002.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tomes I-II-III-IV-V, Paris, éditions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland, *Sul Teatro*, Roma, Meltemi, 2002.

BARTHES, Roland, « Brecht et le discours. Contributions à l'étude de la discursivité », *L'Autre-Scène. Cahiers du groupe de recherches théâtrales*, n° 8-9, mai 1975, p. 6-18.

BENE, Carmelo, *Théâtre. Œuvres Complètes II*, traduit par Jean-Paul Manganaro, Paris P.O.L. éditeur, 2004.

BENEDETTO, Alberto, *Brecht e il Piccolo Teatro, una questione di diritti*, Milan-Udine, Mimesis, 2016.

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.

BENTLEY, Eric, *The Brecht Commentaries (1943-1980)*, New York-London, Grove press Eyre Methuen, 1961.

BENTOGLIO, Alberto, *Brecht e il Piccolo teatro. Una questione di diritti*, Milan-Udine, Mimesis, 2016.

BERG, Günter et JESKE, Wolfgang, *Bertolt Brecht. L'Homme et son œuvre*, Paris, L'Arche, 1999.

BIET, Christian, « Représenter les « classiques » au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^{e} siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, p. 383-400.

BRADBY, David, *Le Théâtre français contemporain (1940 – 1980)*, Lille, Presses Universitaire de Lille, 1990.

BRADBY, David, *Mise en scène. French theater now*, Londre, Methuen, 1997.

BRADBY, David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré-Champion éditeur, 2007.

BRAJOT, Guy, « Pierre-Aimé Touchard, Inspecteur Général des Spectacles », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, Pierre-Aimé Touchard*, n° 165-166, éditions du CNRS, I-II trimestre 1990, pp. 62-73.

BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, coll. « Les Travaux », [1938] 1970.

BRECHT, Bertolt, *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 1999.

BRECHT, Bertolt, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999.

BRECHT, Bertolt, *Scritti Teatrali*, Torino, éditeur Giorgio Einaudi, 2001.

BRECHT, Bertolt, *Journal d'Amérique,* Paris, L'Arche éditeur, 2013

BRECHT, Bertolt, *Petit Organon pour le Théâtre*, Paris, L'Arche, 2013.

BRECHT, Bertolt, « L'Achat du cuivre. 1939 - 1941 », in *Ecrits sur le théâtre*, traductions de Michel Cadot, Gérard Eudeline, Jean Jourdheuil, Béatrice Perregaux, Jean Tailleur et André Combes, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, pp. 507 – 696.

BRECHT, Bertolt, « L'Art du comédien », in *Ecrits sur le théâtre*, traductions de Guy Delfel, Jean Tailleur et Jean-Louis Besson, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, p. 1332 – 1344.

BRECHT, Bertolt, « La Dramaturgie non aristotélicienne », in *Ecrits sur le théâtre*, traductions de Guy Delfel, Jean Tailleur et Jean-Marie Valentin, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2000, pp. 215 – 216.

BRECHT, Bertolt, « Le théâtre, une institution sportive », in *Ecrits sur le Théâtre*, édition dirigée par Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000, pp. 45-48.

BRECHT, Stefan, *Nuovo Teatro americano 1969-1973*, Rome, Bulzoni éditeur, 1974.

BROCKETT, Oscar G., *Storia del Teatro*, Venise, éditeur Marsilio, 2016.

BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989.

BOURSEILLER, Antoine, *Sans relâche. Histoires d'une vie*, Arles, Actes-Sud, 2008.

BRUN, Catherine, *Michel Vinaver : une pensée du théâtre*, Genève, Éditions Slatkine, 2015.

BURGESS, Anthony, *Shakespeare*, Chicago, Ivan R. Dee, [1970] 1994.

CARPANI, Roberta, « l'*Arlecchino* goldoniano », in Federica MAZZOCCHI et Alberto BENTOGLIO (dir.), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Rome Bulzoni éditeur, 1997, p. 225-234.

CASTRI, Massimo, *Per un teatro politico. Piscator. Brecht. Artaud*, Turin, Einaudi, 1973.

CAVAGLIERI, Livia, « Uno spettacolo esemplare : *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970) », Mimesis Journal, n° 6, 2017, p. 19-38.

CAUNE, Jean, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, [1992] 1999.

CHENETIER-ALEV, Marion et VIGNAUX, Valérie (dir.), *Le texte critique : Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e^-XXI^e^ siècles*, Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2013

CHEREAU, Patrice, *Journal de travail*, tome 1, *Années de jeunesse (1963-1968)*, texte présenté, établi et annoté par Julien Centrès, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2018.

CHEREAU, Patrice, « Une mort exemplaire », *Partisans*, nº 47, avril-mai 1969, p. 64-68.

CHIARINI, Paolo, « L'écriture scénique brechtienne, style ou méthode ? », *Travail Théâtral*, numéro 4, septembre 1971, p. 125-130.

CHIARINI, Paolo, *Brecht, Lukàcs e il realismo*, Bari, Laterza, deuxième édition, 1983.

COLOMBO, Laura et MAZZOCCHI, Federica (dir.), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Rome, Bulzoni éditeur, 1996.

COMBES, André, « La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre : de la réécriture du « Piscator-Kollektiv » (1927-1928) au *Schweyk im zweiten Weltkrieg* de Brecht (1943) », *Germanica*, n° 28, 2001, p. 133-164.

COMBES, André, « « … On pourrait l'appeler thaêtre » : le théâtre du philosophe ou la scène renversée », *Germanica*, n° 26, 2000.

CONSOLINI, Marco, *Théâtre Populaire : Histoire d'une revue engagée 1953 – 1964*, Paris, IMEC, 1998.

CONSOLINI, Marco, «Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese», in Roberto ALONGE et Guido DAVICO BONINO (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, III, Avanguardie e utopie. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 331-433.

CONSOLINI, Marco, « Arsène Durec : un metteur en scène oublié du début du XXe siècle. Quelques réflexions à propos d'un métier qui ne laisse pas de traces », in Laurent CRETON, Michael PALMER et Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 187-206.

CONSOLINI, Marco, DENIZOT, Marion et GOETSCHEL, Pascale (dir.), *La Décentralisation théâtrale en revues*, *European Drama and Performance Studies*, Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021.

CONSOLINI, Marco, « *Théâtre populaire*, 1 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 23, printemps 1997, p. 104-116.

CONSOLINI, Marco, « Théâtre populaire, 2 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 25, automne 1997, p. 83-97.

CONSOLINI, Marco, « Le Ping-Pong ou les choses nommées par leur nom », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°26, hiver 1997-1998, p. 44-49.

CONSOLINI, Marco, « L'idée de collectif dans le théâtre du XXe siècle : discipline et liberté du travail théâtral », *Théâtre S en Bretagne*, n°19, « Du collectif », 1er trimestre 2004, p. 11-22.

CONSOLINI, Marco, « La nostalgie d'un certain spectateur populaire : récit d'une expérience pédagogique », *Études théâtrales*, n° 40, 2007, p. 92-102.

CONSOLINI, Marco, « Adamov : le théâtre de la révolte impossible », in *Gli attori nel teatro universitario/Les Acteurs du théâtre universitaire*, Vito Minoia, Maria S. Horne, Jane Baldwin, Christiane Page (dir.), Urbino, Ed. Nuove Catarsi, 2010, pp. 189-194.

CONSOLINI, Marco, « Le répertoire : combat esthétique et combat éthique », *Il Castello di Elsinore*, n° 62, septembre 2010, p. 69-82.

CONSOLINI, Marco, « Grenoble, berceau hérétique de la décentralisation théâtrale ? », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 279, juillet-septembre 2018, p. 21-38.

CONSOLINI, Marco, « L'Avenir d'un pestiféré », *Europe, Roland Dubillard-Arthur Adamov*, n° 1065-1066, janvier-février 2018, p. 235-269.

COPEAU, Jacques, *Registres, VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, édition établie par Maria-Ines ALIVERTI et Marco CONSOLINI, Paris, Gallimard, 2019.

COPFERMANN, Émile et VITEZ, Antoine, *Conversations Avec Antoine Vitez*. (*De Chaillot à Chaillot*), Paris, P.O.L. éditeur, 1999.

CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1963.

CORVIN, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui : pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses Universitaire de Lille, 1985.

CORVIN, Michel, « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, 2003, p. 149-172.

CRETON, Laurent, PALMER, Michael, SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005.

CRUCIANI, Fabrizio et FALLETTI, Clelia, *Civiltà Teatrale nel XX° secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

CRUCIANI, Fabrizio et SAVARESE, Nicola, *Guide Bibliografiche. Teatro*, Milan, Garzanti éditeur, 1991.

CRUCIANI, Fabrizio, « Presentazione », *Quaderni di teatro, La Cultura Materiale del teatro*, n° 10, troisième année, novembre 1980, p. 3-18.

CRUCIANI, Fabrizio, « Problemi di storiografia dello spettacolo », *Teatro e Storia*, année VIII, n°1, éditeur Bulzoni, Rome, avril 1993, p. 3-11.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles Actes Sud, 2013.

DASTE, Jean, *Voyage d'un comédien*, éditions Stock, coll. « Théâtre Ouvert », Paris, 1977.

DE JOMARON, Jacqueline (dir.), *Théatre de France*, tome I et II, Paris, Armand Colin, 1988-1989.

DEMARCY, Richard, « Le spectateur face à la représentation théâtrale », *Travail théâtral*, n° 1, octobre-décembre 1970.

DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, [1988] 1999.

DENIZOT, Marion, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, éditeur Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, coll. *Travaux et documents*, n°19, Paris, 2005.

DENIZOT, Marion (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

DENIZOT, Marion, « Roger Planchon : héritier et / ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire ? », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Numéro 49, printemps 2011, adresse en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/1009301ar [consulté le 27 janvier 2017].

DENIZOT, Marion, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », Double jeu, n° 9, 2012, p. 39-49.

DORT, Bernard, *Pierre Corneille, dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957.

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, éditions de Seuil, 1960.

DORT, Bernard, *Théâtre Public 1953-1966*, Paris, éditions du Seuil, 1967.

DORT, Bernard, *Théâtre Réel 1967-1970*, Paris, éditions du Seuil, 1971.

DORT, Bernard, *Théâtre en jeu. Essais de critique (1970-1978)*, Paris, éditions du Seuil, 1979.

DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, coll. « Les temps du théâtre », Actes Sud, 1988.

DORT, Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L. éditions, 1995.

DORT, Bernard, *Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999.

DORT, Bernard, « La vocation politique », *Esprit*, n° 338, mai 1965, p. 1016-1029.

DORT, Bernard, « Il pubblico dei teatri sovvenzionati in Francia », in *Quaderni della rassegna internazionale dei Teatri Stabili*, Firenze, octobre 1965.

DORT, Bernard, « Un Age d'or ou : sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro 77, novembre/décembre 1977, p. 1002-1018.

DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier-février 1986 p. 8-12.

DORT, Bernard, « Paolo Paoli, ou une dernière bataille », *Cahiers de la Comédie Française*, 7, printemps 1993, p. 27-30.

DOUMERGUE, Didier et VERDIER, Anna (dir.), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Paris, Éditions Lamsaque, 2014.

DULLIN, Charles, *Charles Dullin*, Introduction et choix des textes par Joëlle Garcia, Arles, Actes-Sud, 2011.

DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, La Coopérative, [1946], 2020.

DUMUR, Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, [1965] 1981.

ESSLIN, Martin, *The Theatre of the absurd*, London, Eyre and Spottiswoode, 1962.

FAIVRE-ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2006.

FAUCON, Cécile, « L'illusion et les tentations de la création : Jean Vilar et *La Tragédie du roi Richard II*, du premier festival d'Avignon au TNP », in *Shakespeare au XX^e siècle : Mises en scène, mises en perspective de King Richard II*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 [en ligne : https://books.openedition.org/pur/1312. Consulté le 07 juillet 2020].

FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre (dir.), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

FERAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications.* Dossier *Performance - Le corps exposé*, numéro 92, 2013, p. 205-218.

FINBURG, Clare et BOENISCH, Peter M. (dir.), *The Great stage directors. Littlewood, Strehler, Planchon*, volume 6, Londres/New York, Bloomsbury éditeur, 2018.

FLEURY, Laurent, *Le TNP de Vilar. Une expérience de décentralisation culturelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

FLEURY, Laurent, « Retour sur les origines : le modèle du T.N.P. de Jean Vilar », in Olivier DONNAT (dir.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 123-138.

FONDU, Quentin, « Faire le mur. La circulation internationale de Brecht en temps de guerre froide (1954-1971) », *Politika*, 2021, en ligne : https://www.politika.io/fr/article/faire-mur-circulation-internationale-brecht-temps-guerre-froide-19541971, consulté le 21 octobre 2021.

GAUTHIER, Guy, *Les chemins de René Allio*, Paris, éditions du Cerf, 1993.

GERVAIS, André-Charles, *Propos sur la mise en scène*, Lyon, Les Éditions françaises nouvelles, 1943.

GODARD, Colette, *Le Théâtre depuis 1968*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980.

GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France 1895-1952*, Paris, SEDES, 1973.

GRASSI, Paolo et STREHLER, Giorgio, « Notre théâtre », *Théâtre populaire*¸ n° 33, 1er trimestre 1959, p. 7-32.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, éditions L'Âge de l'Homme-La Cité, 1971.

GOETSCHEL, Pascale, *Renouveau et Décentralisation du théâtre (1945 – 1981)*, Paris, Presse Universitaire de France PUF, 2004.

GOETSCHEL, Pascale, LEVY, Marie-Françoise et TSIKOUNAS, Myriam (dir.), *Patrice Chéreau en son temps*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2018.

GOETSCHEL, Pascale, « À quoi pense une historienne ? À propos des liens entre archives et recherche en matière de spectacles », in Marianne FILLOUX-VIGREUX, Pascale GOETSCHEL, Joël HUTHWOHL et Julien ROSEMBERG (dir.), *Spectacles en France : archives et recherche*, Paris, Éditions Publibook université, 2014, p. 7-12.

GOTTLIEB, Saul, « Segnali tra le fiamme. Il Living Theatre in Europa », *Nuovi Argomenti*, janvier-mars 1967, p. 132-166.

GRANDE, Maurizio, *Evento, Scena, Scrittura*, Roma, Bulozni, 2005.

GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998.

GUCCINI, Gerardo, « Per una fisiologia del testo, ovvero il primato dell'actio », *Prove di drammaturgia*, n°1, juin 2010.

HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

HAMIDI-KIM, Bérénice, « Du TNP de Roger Planchon au TNP de Christian Schiaretti. D'une exemplarité du « théâtre public » à l'autre ? », *L'Annuaire théâtral*, n°49, printemps 2011, 53-75.

HÜFNER, Agnès, *Brecht in Frankreich, 1930-1963, Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*, Stuttgart, Johann Benedict MetzlerVerlag, 1968.

JACQUOT, Jean, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964.

JACQUOT, Jean (dir.), *Les Théâtres d'Asie. Conférences du Théâtre des Nations (1958-1959)*, Journées d'études de Royaumont, 28 mai-1er juin 1959, Paris, Éditions du CNRS, 1961.

JEANSON, Francis, *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1972.

JEANSON, Francis, *Cultures et « non-public »*, Latresne, éditions Le Bord de l'eau, 2009.

JOMARON DE, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.

JOURDHEUIL, Jean, « Une histoire du répertoire depuis les années 1950 », Entretien avec Jean Jourdheuil réalisé par Christian Biet, *Théâtre/Public*, n° 225, juillet-septembre 2017, p. 32-38.

JULLIEN, Jean, *Le Théâtre Vivant*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

KLEBER, Pia, *Exceptions and rules. Brecht, Planchon and The « Good person of Szechwan »*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Lang éditeur, 1987.

KOTT, Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anne Posner, préface de Peter Brook, Paris, Payot, [1983] 2006.

KUCHYTIS CHALLIER, Tatsiana, « Jean-Marie Boëglin, le passeur sans (ba)gages », *Les chantiers de la création*, n° 5, 2012, p. 1-17.

KUCHYTIS CHALLIER, Tatsiana, *Lambeaux de mémoire. Entretiens avec Jean-Marie Boëglin*, Paris, L'Harmattan, 2017.

LAERA, Margherita, « A Theatre of/for Europe : Giorgio Strehler and the dream of a united continent », in *The Great European Stage Directors*, *op. cit.*, p. 133-157.

LANG, Jack, *L'État et le théâtre*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1968.

LATOUR, Geneviève (dir.), *Petites scènes, grand théâtre. Le Théâtre de création de 1944 à 1960*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1986.

LAURENT, Jeanne, *La République et les Beaux-Arts,* Paris, Juillard, 1955.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, [1999] 2002.

LEONARDINI, Jean-Pierre, COLLIN, Marie, MARKOVITS, Joséphine, *Festival d'Automne à Paris 1972-1982,* Paris, Messidor/Temps actuels 1982.

LEROY, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Les Cahiers de la Comédie française, dossier monographique *Arthur Adamov*, n. 26, hiver 1997-1998.

LOCATELLI, Stefano, « Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo « dramaturg » del Piccolo Teatro? », *Biblioteca Teatrale*, dossier *Obiettivo Guerrieri (parte seconda)*, n. 123-124, juillet-décembre 2017, Rome, Bulzoni éditeur, p. 185-229.

LOYER, Emmanuelle, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, numéro 57, janvier/mars 1998.

L'Opera teatrale di Bertolt Brecht, Atti della tavola rotonda internazionale del 24 e 25 settembre 1966, Vénise, Ateneo veneto, 1966.

LOUNATCHARSKY, Anatoli Vassilievitch, *Théâtre et révolution*, préface et notes d'Émile Copfermann, Paris, éditions Maspero, 1971.

LUCET, Sophie « Mémoires et pouvoirs du spectateur », *Théâtr(e)public*, n°208, *Penser le spectateur*, avril – juin 2013, pp. 98-102.

MADRAL, Philippe, *Le Théâtre hors les murs. Six animateurs et trois élus municipaux nous parlent*, Paris, éditions du Seuil, 1969.

MAIER-SCHAEFFER, Francine, « Glotzen ist nicht sehen »/« La Faculté de voir, ou le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne », *Études Germaniques*, 2008, deuxième semèstre, n° 250, p. 273-291.

MALINA, Judith, *Il Lavoro del Living Theatre. Materiali (1952-1969)*, Milan, Ubulibre éditeur, 1982.

MANGANARO, Jean-Paul (dir.), *Carmelo Bene, Dramaturgie*, Paris, Imprimerie Garnier, 1977.

MANGO, Lorenzo, *La Scrittura Scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento.* Roma, éditeur Bulzoni, 2003.

MANGO, Lorenzo, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Rome, Carocci éditeur, 2019.

MANGO, Lorenzo, « La Nuova Critica e la recitazione », *Acting Archives Review. Rivista du studi sull'attore e sulla recitazione*, n° 3, mai 2012, p. 149-214.

MANGO, Lorenzo, « La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema », *Culture teatrali*, dossier « La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi », n° 25, 2016, p. 79-93.

MARGIOTTA, Salvatore, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

MARINAI, Eva, « Il corpo sonoro del Living Theatre per *Antigone* », *Mimesis Journal*, n° 3, 2014, p. 90-114.

MARRANCA, Bonnie, *The Theatre of Images. Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer*, New York, éditions PAJ Publications, 1976.

MARTIN, Roxane et NORDERA, Marina (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Cahmpion éditeur, 2009.

MASCARAU, Ève et BESSON, Jean-Louis (dir.), *Louis Jouvet artisan de la scène, penseur du théâtre*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson. Le Temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes-Sud, [1998] 2010.

MAURIN, Frédéric, « Le corps et ses doubles : l'enjeu du corps dans les spectacles de Robert Wilson », in Odette Aslan (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 227-238.

MAZZA, Vincenzo, *Albert Camus et « L'État de siège » : genèse d'un spectacle*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

MELDOLESI, Claudio, *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*, Bologne, 2015.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 170.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le premier « théâtre d'images » (1970-1975) : les nuits bruissantes de l'autisme », *Revue de la BnF*, n° 48, 2014, p. 24-30.

MORTIER, Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou La réception de Brecht en France 1945-1956*, Genève, Slatkine/Paris, Honoré Champion, 1986.

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, la Découverte, 2007.

NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique éditions, 2019.

PARIS, Jean, *Hamlet : ou Les personnages du fils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1953.

PAVIS, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, éditeur José Corti, paris, 1990.

PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin éditeur, 2012.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier (dir.), *Artaud en revues*, Paris, l'Âge de l'homme, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La Scène et les images, Les Voies de la création théâtrale*, n° 21, Paris, éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2001.

PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, traduction d'Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1972.

PLASSARD, Didier (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s), Les voies de la création théâtrale*, volume 24, Paris, éditions du CNRS, 2013.

PLASSARD, Didier et PROST, Brigitte, « La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène », L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 39, 2006, p. 75-96.

PLASSARD, Didier, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », disponible en ligne via le site de la Société françaises de Littérature Générale et Comparée, mis en ligne dans l'année 2014 : : http://vox-poetica.com/sflgc/biblio/plassard.html, consulté le 15 mai 2017].

POLI, Gianni, *Scena Francese nel secondo novecento*. *II. Antoine Vitez – Patrice Chéreau*, Corazzano, Titivillus, 2010.

PRADIER, Jean-Marie, « De la *performance theory* aux *performance studies* », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 287-300.

PROST, Brigitte, « Vers une scénographie de la métaphore : Allio et Planchon », *Double jeu*, n°2, 2004, p. 11-20.

PROUST, Sophie (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur, Liberté de création scénique et respect de l'œuvre dramatique*, L'Entretemps, Montpellier, 2012.

QUADRI, Franco, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Turin, Einaudi, 1973.

QUADRI, Franco, *Il Teatro del regime*, Milan, Cremonese, 1976.

QUADRI, Franco, *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol.I et vol.II, Turin, Einaudi, 1977.

QUADRI, Franco, *Il Teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Gruber, Bene*, Turin, Einaudi, 1982.

QUADRI, Franco, BERTONI, Franco et STEARNS, Robert, *Robert Wilson*, Florence, Octavo Franco Cantini éditeur, 1997.

QUADRI, Franco, « Alla ricerca dei greci con l'aiuto di Karl Marx », *Sipario*, n° 336, mai 1974.

RAUCH, Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, l'Amandier, 2008.

RAUCH, Marie-Ange, *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'Outre-mer et la création du Ministère des affaires culturelles*, Paris, La Documentation française, 1998.

RAUCH, Marie-Ange, *Les hussards du ministère de la culture*, [disponible en ligne : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/8029/61976/file/article_hussards.pdf, page consulté le 30 janvier 2018].

ROBERTS, Philip, *The Royal Court Theatre and the modern stage*, Cambridge, Cambridge university press, 1999.

ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple*, Bruxelles, Éditions Complexe, [1903] 2003.

SAINTE MARIE PERRIN, René, « Correspondance Paul Claudel–Édouard Herriot », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 12, 2014, p. 9-34.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, éditions Circé, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belval, Les Editions Circé, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, éditions du Seuil, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'invention de la « théâtralité » : en relisant Bernard Dort et Roland Barthes », *Esprit*, n° 228, Janvier 1997, p. 60-73.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'auteur de théâtre et le devenir scénique de son œuvre », *Registres*, n° 4, 1999, p. 168-175.

SARRAZAC, Jean-Pierre et ALLIO, René, « De la machine à jouer au paysage mental », *Double jeu*, numéro 2, 2004, p. 21-28.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 26, 2005, p. 35-50.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), « Le metteur en scène com auteur du théâtre », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 31-41.

SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1992.

SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre nous parle du théâtre », entretien avec Bernard Dort, *Théâtre populaire*, n° 15, troisième trimestre 1955.

SCARPETTA, Guy, *Le festival d'automne de Michel Guy*, Paris, Éditions du Regard, 1992.

SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008.

SERREAU, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

SERREAU, Jean-Marie, « Introduction à Bert. Brecht », *Éléments*, n° 1, janvier 1951, p. 95-98.

SCHUMACHER, Ernest et NEUGROSCHEL, Joachim, « The Dialectics of « Galileo » », *Theater Drama Review*, n° 2, hiver 1968, p. 124-133.

SILHOUETTE, Marielle, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.

SILHOUETTE, Marielle, et VALENTIN, Jean-Marie, (dir.), *Bertolt Brecht, La Théorie Dramatique*, Paris, éditions Klinsieck, coll. Germanistique, 2012.

SILHOUETTE, Marielle, « Le Théâtre et le réel. Questions sur le réalisme », *Revue germanique internationale, Mimesis et théâtre*, numéro 22, 2015, pp. 153-167.

STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, Paris, Editions du Seuil, 1965.

STREHLER, Giorgio, *Per un teatro umano : pensieri scritti, parlati e attuati*, Milan, Feltrinelli, 1992.

STREHLER, Giorgio, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail*, texte établit par Sinah Kessler, préface de Bernard Dort, traduction d'Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard, 1980.

STREHLER, Giorgio, *Giorgio Strehler*, Introduction, entretiens, choix des textes et traduction par Myriam Tanant, Arles, Actes-Sud, 2007.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1983.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*. Trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

TACKELS, Bruno, *Les Ecritures de plateau*, Paris, Les Solitaire Intempestifs, 2015.

TAFURI, Clemente et BERONIO, David (dir.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Gêne, AkropolisLibri, 2018.

TALBOT, Armelle (dir.), *Théâtre du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970*, *Études théâtrales*, volume 43, n° 3, 2008.

TAVIANI, Ferdinando, « Quei cenni famosi oltre la fiamma », in Monique Borie, *Antonin Artaud, il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 5-25.

TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale 1963-1983*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017.

TREZZINI, Lamberto, *Una Storia della Biennale teatro 1934-1955*, Rome, Bulzoni éditeur, 2004.

UBERSFELD, Anne, *Galions engloutis*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

UBERSFELD, Anne, « Vilar et le théâtre de l'histoire », *Romantisme*, n°102, *Sur Les Scènes du XX^e^ siècle*, 1998. pp. 17-25.

VAILLAND, Roger, *L'Expérience du drame*, Paris, Corrêa, 1953.

VALENTIN, Jean-Marie, « Notice à La Dramaturgie non aristotélicienne 1932 – 1951 », in Brecht Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 1178 – 1185.

VALENTINO, Mimma, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015.

VILAR, Jean, *De la Tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955.

VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

VILAR, Jean, *Mémento*, Paris, Gallimard, 1981.

VINAVER, Michel, *Ecrits sur le théâtre*, tomes I et II, Paris, L'Arche, 1998.

VINAVER, Michel, « Conférence de Prague », *Agôn, Matière Vive, Perspectives*, conférence donnée le 6 avril 1990, p. 1-11.

VINCENT, Jean-Pierre, « On ne peut pas faire époque tout seul ». Entretien avec Jean-Pierre Vincent par Olivier Neveux, *Théâtre Public*, n° 224, avril-juin 2017, p. 3-17.

VISONE, Daniela, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillius, 2010.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre II. La scène 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995.

VOLTZENLOGEL, Thomas, « Brecht et Rancière : artiste ignorant et spectateur émancipé », *Période*, revue en ligne, [consulté le 29 octobre 2020 : http://revueperiode.net/brecht-et-ranciere-artiste-ignorant-et-spectateur-emancipe/#identifier_1_2970].

WALLON, Emmanuel, « Tous mécènes ! Le financement de l'action culturelle en France », *Les Temps Modernes*, Paris, n° 475, février 1986, p. 33-43.

WEKWERT, Manfred, « Ist das Ende der Brecht-Mode das Ende des Brecht ? Aus einem Briefwechsel mit Roger Planchon. 1966 », in *Schriften. Arbeit mit Brecht, dem 75. Geburtstag Bertolt Brechts*, Berlin, Henschel, 1973, p. 279-285.

- Études d'histoire et historiographie

ANDERSON, Grey, *La Guerre civile en France, 1958 – 1962. Du coup d'État gaulliste à la fin de l'OAS*, Paris, La fabrique éditions, 2018.

BANTIGNY, Ludivine, *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris éditions du Seuil, 2018.

BANTIGNY, Ludivine, GOBILLE, Boris et PALIERAKI, Eugénia (dir.), dossier « Les « années 1968 » : circulations révolutionnaires », *Monde(s)*, n° 11, 2017.

BANTIGNY, Ludivine, « Le temps politisé. Quelques enjeux politiques de la conscience historique en Mai-Juin 68 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 1, 2013, p. 215-229.

BERTRAND, Romain et CALAFAT, Guillaume, « La micro-histoire globale : affaire(s) à suivre », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1er trimestre 2018, p. 1-18.

BLOCH, Marc, *Apologie de l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974.

BLOCH, Marc, *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch, Paris, Gallimard, 2006.

BOLLEME, Geneviève, *Les Almanachs populaires aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Essai d'histoire sociale*, Paris/La Haye, Mouton et Cie, 1969.

BOLLEME, Geneviève, *La Bibliothèque bleue. Littérature populaire en France du XVII^e^ au XIX^e^ siècles*, Paris, Julliard, 1971.

GOBILLE, Boris « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, deuxième trimestre 2008, p. 321-349.

BRAUDEL, Fernand, « La longue durée », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 4, 1958, p. 725-753.

BRAUDEL, Fernand, « Renacimiento, Reforma, 1968 : revoluciones culturales de larga duración », *La Jornada Semanal*, n° 226, 10 octobre 1993, p. 27-32.

CANFORA, Luciano, *La Démocratie. Histoire d'une idéologie*, traduit de l'italien par Anna Colao et Paul Itoli, Paris, Édition du Seuil, coll. « Faire l'Europe », [2004] 2006.

CANFORA, Luciano, *1956. L'anno spartiacque*, Palerme, Sellerio éditeur, 2016.

CHARTIER, Roger, « George Dandin, ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, 1994, p. 277-309.

COMBE, Sonia, *La Loyauté à tout prix. Les flouées du « socialisme réel »*, coll. « Clair et Net », Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.

COMBE, Sonia, « Le silence comme éthique ? Jürgen Kuczynski (1904-1997) : tentative de portrait », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 120, 2013, p. 137-154.

DAVIS, Natalie Zemon, *Le Retour de Martin Guerre*, Paris, éditions Tallandier, [1983] 2008.

GAULLE, Charles de, *Le Fil de l'épée et autres écrits*, Paris, Plon, 1999.

DI MAGGIO**,** Marco, « Histoires croisées du communisme français et italien », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 112-113, 2010, 17-18.

DI MAGGIO**,** Marco, « PCI, PCF et la notion de « centre ». Enjeux stratégiques et questions identitaires des PC de l'Europe occidentale », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 112-113, 2010, 25-44.

DUBOIS, Vincent, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, collection « Socio-histoires », Paris, 1999.

FEBVRE, Lucien, *L'Europe. Genèse d'une civilisation*, cours professé au Collège de France en 1944-1945 établi, présenté et annoté par Thérèse Charmasson et Brigitte Mazon, Paris, Librairie académique Perrin, 1999.

FOULON, Charles-Louis, « L'État et la culture depuis 1959 : actes et messages du pouvoir gaulliste », in *De Gaulle et la culture. De Gaulle en son siècle. Actes des journées internationales tenues à l'Unesco, Paris, 19-24 novembre 1990*, tome VII, Paris, Plon/La Documentation française, 1992, p. 23-39.

GINZBURG, Carlo, PROSPERI et Adriano, *Giochi di pazienza. Un sommario sul* Beneficio di Cristo, Torino, Einaudi, 1975.

GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, éditions Flammarion, 1980.

GINZBURG, Carlo, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Mila, Adelphi, 2018.

GINZBURG, Carlo, *Les Batailles nocturnes*, Paris, Flammarion, [1966] 2019.

GINZBURG, Carlo, *Occhiacci di legno*, Macerata, Quodlibet, [1998] 2019.

GIRARD, Augustin et GENTIL, Geneviève, (dir.), *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995.

GIRARD, Augustin et GENTIL, Geneviève, (dir *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation française, 1996.

Journal d'exposition *Villeurbanne, la laborieuse ?*, rédigé par *Le Rize (mémoires, cultures, échanges)* de Villeurbanne : http://lerize.villeurbanne.fr/wp-content/uploads/2014/04/journallaborieuse.pdf.

HABART, Michel, *Histoire d'un parjure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960.

HARAI, Dénis et RAMEIX, Solange, « La justification. Approches et enjeux historiographiques », *Hypothèses*, n° 11, 2008, 75-86.

HOBSBAWM, Eric et RANGE, Terence (dir.), *L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris : Édition Amsterdam, 2012.

JULIA, Dominique, « Un faiseur d'embarras : Les historiens et les débats autour de la culture et de la religion populaires (1960-1980) », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 176 octobre-décembre 2016, p. 119-136.

LAURENT, Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Etienne, 1983.

LEMPEREUR, Nathalie, *Arthur Adamov, ici et maintenant*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, « Auprès du roi, la Cour », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 1, 1983, p. 21-41.

LOYER, Emmanuelle, *L'événement 68*, Paris, éditions Flammarion, 2018.

LOYER, Emmanuelle, « 1968. L'an I du tout culturel ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 98, 2008, p.101-111.

LORIGA, Sabina et REVEL, Jacques, *Les historiens et le tournant linguistique*, Paris, Seuil, Gallimard, EHESS, coll. « Hautes Études », 2022.

MALRAUX, André, *La politique, la culture, Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, présentés par Janine Mossuz-Lavau, Gallimard (coll. « Folio Essais »), Paris, 1996.

MANDROU, Robert, *De la Culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles, la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, éditeur Stock, 1964.

MATONTI, Frédérique, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967-1980)*, Paris, La Découverte, 2005.

MONTALDO, Jean, *La France communiste. Un État dans l'État*, Paris, Albin Michel, 1977.

MORIN, Gilles (dir.), *À chacun son Mai ? Le tour de France de mai-juin 1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

NORA, Pierre (dir), *Les Lieux de mémoire, 1. La République*, Paris, Gallimard, [1984] 1997.

NORA, Pierre, « L'histoire rassemble, la mémoire divise », Entretien avec Pierre Nora, *Les Échos*, 1er juillet 2007.

ORY, Pascal, *L'aventure culturelle française, 1948-1983*, Flammarion, Paris, 1989.

ORY, Pascal (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique*, Complexe, Bruxelles, 1997.

ORY, Pascal, *La belle illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Plon, Paris,1994.

ORY, Pascal, *L'Entre-deux-mai. La Crise d'où nous venons 1968-1981*, Paris, Alma éditeur, 2018.

PASQUIER, Églantine, « André Cornu et le Secrétariat d'État aux Beaux-Arts, 1951-1954 », in *Politiques de la Culture, Carnet de recherche du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication*, avril 2016, [disponible en ligne : https://chmcc.hypotheses.org/1864, consulté le 28 mars 2016].

PIQUET, Caroline, « Le canal de Suez : une route stratégique au cœur des conflits du Moyen-Orient au XXe siècle », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 2, vol. 262, 2016, p. 175-191.

POIRRIER, Philippe, *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon 1964-1970*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture, coll. « Travaux et documents n° 6 », 1997.

POIRRIER, Philippe (dir.), *L'Histoire culturelle. Un tournant mondial dans l'historiographie* ?, Postface de Roger Chartier, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.

POIRRIER, Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Seuil Points Histoire, Paris, 2004.

POIRRIER, Philippe, *L'histoire culturelle en France. Des politiques culturelles à l'approche historiographique*, Mémoire pour le Diplôme d'habilitation à diriger des recherches sous la direction de M. le professeur Jean-François Sirinelli, Paris, Histoire, Sciences Po, 2004.

POUJOL, Géneviève, « Éducation populaire : une histoire française », *Hermès, La Revue*, n° 42, deuxième trimestre 2005, p. 115-135.

REY, Marie-Pierre, *La tentation du rapprochement. France et URSS de la détente (1964-1974)*, Publications de la Sorbonne, Paris 1991.

REVELLI, Marco, *Movimenti sociali e spazio politico*, « 1848/1968 : tra analogia et anomalia », in Francesco Barbagallo (di.), *Storia dell'Italia repubblicana*, Volume 2, Turin, éditeur Einaudi, 1995, en particulier p. 388-389.

REVELLI, Nuto, *Il Popolo che manca*, Turin, Einaudi, 2013.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris, Éditions du Seuil, 2000.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Histoire culturelle de la France*, 4 tomes, Seuil, coll. « Points », Paris, 1997, rééd. 2005.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Fayard, Paris, 2002.

STONOR SAUNDERS, Frances, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Rome, Fazi éditeur, 2004.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations V. Colonialisme et néo-colonialisme*, Paris, Gallimard, 1964.

SIRINELLI, Jean-François, *Désenclaver l'Histoire : nouveaux regards sur le XX^{e} siècle français*, Paris, éditions du CNRS, 2013.

SIRINELLI, Jean-François, *La V^{e} République*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

SIRINELLI, Jean-François, *Le moment 1968*, un objet pour la *World history* ? », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n° 6, septembre-décembre 2008, p. 1-8.

TARPINO, Antonella, « Forti e deboli : spose, madri, steghe », in Nuto REVELLI, *L'anello forte. La donna : storie di vita contadina*, Turin, Einaudi, [1985] 2018, p. 527-537.

WALLON, Emmanuel, « Les principes de répartition des compétences d'action culturelle entre les collectivités publiques en France », in *Les compétences des administrations locales en Europe* (Gérard Ignasse dir.), Publidix, Nanterre, 1989, pp. 59-77.

WALLERSTEIN, Immanuel and ZUKIN, Sharon, « 1968, Revolution in the World-System: Theses and Queries », *Theory and Society* n° 4, Juillet 1989, p. 431-449.

WERNER, Michael et ZIMMERMANN, Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, volume 1, 58e année, 2003, p. 7-36.

URFALINO, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996.

THOUARD, Denis (dir.), *L'Interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

- Études critiques et philosophiques

ADORNO, Theodor Wiesengrund, « Critique de la culture et société », in *Prismes*, Paris, Payot/Rivages, [1949] 2010.

AGAMBEN, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Roma/Macerata, Quodlibet, 1994.

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Éditions Hoëbeke, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *Infanzia e storia*, Turin, Einaudi, [1978] 2001.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, traduite de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot&Rivages, [1978] 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif,* trad. de Martin Rueff, Paris, Rivages, 2007.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*. *L'intégrale* (*1997-2015*), Paris, Editions du Seuil, coll. « Opus », traduit de l'italien par Marilène Raiola, 2016.

ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx*, Paris, éditeur François Maspero, 1980.

BALIBAR, Étienne, *Lire le Capital*, « Concepts fondamentaux du matérialisme historique », Paris, Presse Universitaire de France, 1996, p. 419-568.

BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1964.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes 1943-1965,* tome I, édition établie par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, [1957] 2002.

BOBBIO, Norberto, *Saggi su Gramsci*, Milan, Feltrinelli éditeur, 1990.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté. Suivi de Le conteur et de La tâche du traducteur*, Paris, Payot et Rivages, 2011.

BENJAMIN, Walter, *Aura e choc*, Turin, éditeur Giulio Einaudi, 2012.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres Complètes*, Tome III, Paris, éditions Gallimard, 2000, p. 269-316.

BENJAMIN, Walter, « Œdipe ou le mythe raisonnable », in *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2000, p. 333-339.

BENJAMIN, Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique », in *Œuvres Complètes*, Tome III, traductions de Maurice de Gandillach, Pierre Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 317-328.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres Complète*, tome III, Paris, éditions Gallimard, 2000 p. 427-443.

BENJAMIN, Walter, « Le Caractère destructif », in *Critique et Utopie*, textes choisis et traduits par Philippe Ivernel, Paris, éditions Payot et Rivages, 2012, p. 147-150.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, [1942] 1994.

CLOT-GOUDARD, Rémi, HUYS, Viviane, VERNANT, Denis, (dir.), *Abduction. Recherches sur la philosophie et le langage*, Paris, Vrin éditeur, 2018.

DOUET, Yoahnn (dir.), *Une nouvelle conception du monde. Gramsci et le marxisme*, Paris, Les Éditions sociales, 2021.

ECO, Umberto, *I Limiti dell'interpretazione*, Milan, La Nave di Teseo, [1983] 2016.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel (dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, coll. « Archives », 1973.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001.

FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Payot/Rivages, 2014.

GRAMSCI, Antonio, *Quaderni dal carcere*, édition établie par Valenino Giarratana, Turin, Einaudi, [1975] 2001.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.

HELLER, Agnès, « L'esthétique de György Lukács » in *L'Homme et la société*, n° 9, 1968, p. 221-231.

MARX, Karl, *Introduction générale à la Critique de l'économie politique (1857)*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1965, p. 53-265.

MARX, Karl, *Théories sur la plus-value*, (Livre IV du *Capital*), publié sous la responsabilité de Gilbert Badia, tome I, Paris, Éditions sociales, 1974.

MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Correspondance*, tome V, Paris, Éditions sociales, 1975.

MARX, Karl, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions sociales, 1990.

PERRET, Catherine, « L'allégorie : une politique de la transmission ? », *Europe*, *Walter Benjamin*, n°804, avril 1996, p. 102-112.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1960.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, [1946] 1996.

TACKELS, Bruno, « Le chant du savoir », *Europe*, *Walter Benjamin*, n°804, année 74, Paris, avril 1996, pp. 6-18.

TOMES, Arnaud. « Petit lexique sartrien », *Cités*, vol. 22, no. 2, 2005, p. 185-196.

WEIL, Simone, *La Source grecque*, Paris, Gallimard, coll. « Espoirs », 1979.

WEYEMBERGH-BOUSSART, Monique, « Alfred Döblin 1980 », *Revue Belge de philologie et d'histoire*, Langues et littératures modernes — Moderne taal- en letterkunde, tome 59, fasc. 3, 1981, pp. 684-697.

- Études sociologiques

BOLTANSKI, Luc et THEVENOT, Olivier, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. les musées et leur public*, Paris, éditions de Minuit, 1966.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Raisons d'agir », 2013.

BOURDIEU, Pierre, *Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

BOURDIEU, Pierre, « La lecture de Marx (ou quelques remarques critiques à propos de "Quelques remarques critiques à propos de Lire le Capital) », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 1, n°5-6, novembre 1975, La Critique du discours lettré. pp. 65-79.

BOURDIEU, Pierre, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociale*, n° 30, novembre 1979, *L'institution scolaire*, p. 3-6.

BOURDIEU, Pierre, « Habitus, code et codification », in *Actes de la recherche en sciences sociale*, n° 64, septembre 1986, Dossier *De quel droit ?*, p. 40-44.

DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, [1912] 1990.

LAHIRE, Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, éditions de La Découverte, 2015.

WEBER, Max, *La Domination*, Paris, La Découverte, 2013.

WEBER, Max, « La transformation du charisme et le charisme de fonction », *Revue française de science politique*, n° 63, juin-août 2013 [1913], p. 463-486.

- Études littéraires

AUERBACH, Eric, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1992.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, [1953] 1972.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

GAVOILLE, Élisabeth, « « Auctor » et « auctoritas » en latin : le paradigme de l'instauration discursive », in Élisabeth GAVOILLE, Marie-Paule de WEERDT-PILORGE et Philippe CHARDIN (dir.), *L'autorité dans le monde des Lettres*, Paris, Éditions Kimé, 2015, p. 21-38.

GUERIN, Jean-Yves et SPIQUEL, Agnès (dir.), *Les Révolutions littéraires aux XIX^{e} et XX^{e} siècles*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006.

HUBERT, Marie-Claude, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Paris Honoré Champion, 2008.

PICARD, Raymond, *La Carrière de Racine*, Paris, Gallimard, 1961.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

ROGER, Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Librairie générale française, 1990.

ROGER, Philippe, « Barthes dans les années Marx », *Communications, Parcours de Barthes*, n° 63, 1996, p. 15-40.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, p. 11-31.

RABOT, Cécile, « Qu'est-ce qu'un classique ? », in Marine ROUSSILLON (dir.), *Littéraire - Tome 1 : Pour Alain Viala*, Arras, Artois Presses Université, 2018, p. 97-107.

- Œuvres dramatiques

ADAMOV, Arthur, *Paolo Paoli*, Paris, Gallimard, 1957.

ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 1970.

ADAMOV, Arthur, *Théâtre complet*, tome I, Paris, Gallimard, [1953] 1981.

BRECHT, Bertolt, « La bonne âme du Se-Tchouan », in *Théâtre Complet*, Tome IV, Paris, L'Arche, 1955.

BRECHT, Bertolt, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, traduction d'Armand Jacob, in *Théâtre complet*, Tome VII de Brecht, Paris, L'Arche, 1956.

BRECHT, Bertolt, « La vie d'Edouard II d'Angleterre », in *Théâtre Complet. I*, Paris, L'Arche éditeur, 1974.

BRECHT, Bertolt, *Dom Juan, d'après Molière*, texte français de Michel Cadot, Paris, L'Arche, 2003.

BRECHT, Bertolt, *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale*, in *Théâtre Complet*, tome VI, Paris, L'Arche, 2005.

MARIVAUX, Pierre de, *Théâtre complet*, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, 1994.

MARLOWE, Christopher, *Edouard II*, traduction de Marie-Claire Valene, L'Arche éditeur, 1962.

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Le Tartuffe*, Paris, Hachette, collection « Classiques du théâtre », 1967.

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *L'Avare*, Paris, Librairie générale française, 1986.

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Œuvres complètes*, tomes I et II, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1991.

RACINE, Jean, *Bérénice*¸ Paris, librairie Larousse, 1965.

RACINE, Jean, *Athalie. Tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Librairie Générale Française, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Henry IV*, traduction de Maurice Clavel, Paris, Éditions Nagel, 1950.

SHAKESPEARE, William, *Théâtre Complet*, Tome II, traduction de François-Victor Hugo, éditions Garnier Frères, Paris, 1961.

SHAKESPEARE, William, *Troïlus et Cressida*, traductions et notes par Aurélien Digeon, Paris, Aubier-Flammarion, 1969.

VINAVER, Michel, *Théâtre complet I, Les Coréens* et *Les Huissiers*, Arles, Actes Sud, 2003.

- Œuvres littéraires

ADAMOV, Arthur, *La Commune de Paris, 18 mars-28 mai 1871*, Paris, Les éditions sociales, 1959.

APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Hérésiarque et Cie*, Paris, Stock, 1910.

DANTE, Durante Alighieri dit, *Convivio*, Milan, éditeur Garzanti, 2005.

GALEANO, Eduardo, *Las Palabras andantes*, Buenos Aires, éditions Catàlogos, [1993] 2001.

GOGOL, Nikolai, *Contes et Nouvelles*, traduction de Henri Chirol, Paris, Ernest Flammarion, 1899.

GOGOL, Nikolai, « Le Nez », Parallèle, numéro 50, 29 septembre – 6 octobre 1950.

LAFORGUE, Jules, *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, in *Œuvres complètes de Jules Laforgue*, Paris, Société du Mercure de France, 1902.

PETRARCA, Francesco, *Canzoniere (Rerum vulgaria fragmenta)*, Milan, Arnoldo Mondadori éditeur, [1989] 2008.

- Thèses et mémoires

AIELLO, Azzurra, *La Rivista « Botteghe Oscure »*, thèse en *Storia della critica letteraria italiana*, soutenue sous la direction d'Antonio Barbuto et de Francesco Paolo Memmo, Université de Rome « La Sapienza », dans l'année académique 1998-1999.

FONDU, Quentin, *La Scène et l'Amphithéâtre : sociologie et histoire de la discipline des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000)*, thèse soutenue à l'École des hautes

études en sciences sociales, sous la direction de Gisèle Sapiro et d'Ingrid Gilcher-Holtey, le 7 janvier 2021.

GERARD, Jean-Pierre, *Etudes sur un film et une représentation théâtrale*, Thèse de doctorat sous la direction de Anne Ubersfeld, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, Département d'Etudes Théâtrales, soutenu le 11 octobre 1985, Paris.

GLAS, Marjorie, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré : socio-histoire du théâtre public français 1945-1990*, thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS, sous la direction de Gérard Noiriel, soutenue le 6 décembre 2016.

HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du « théâtre politique » en France, 1989 – 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Thèse de doctorat de Lettres et Arts sous la direction de Christine HAMON-SIRÉJOLS, soutenue et présentée publiquement le 12 novembre 2007.

JOLIVER-PIGNON, Rafaëlle, *La Représentation Rapsodique. Lorsque la scène invente le texte*, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, Département d'Etudes Théâtrales, soutenue le 14 octobre 2010, dirigée par Monsieur Jean-Pierre Sarrazac.

TOSETTO, Cristina, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996). Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre, présentée et soutenue publiquement le 7 décembre 2018*, THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES THÉÂTRALES, sous la direction de Marco Consolini, Sandrine Dubouilh et Gerardo Guccini.

- Dictionnaires et encyclopédies

CHOLLET, Jean, « BESSON BENNO - (1922-2006) », *Encyclopædia Universalis*, [disponible en ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/benno-besson/, consulté le 12 octobre 2021].

CORVIN, Michel (éd.), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, « Civilisation rurale », *Encyclopædia Universalis* [en ligne : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/civilisation-rurale/, consulté le 23 juillet 2022].

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

POIRRIER, Philippe, *Bibliographie de l'Histoire des Politiques culturelle. France, XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, collection « Travaux et documents numéro 9 », 1999.

ZELLER, Rosmarie, « Littérature de colportage », in *Dictionnaire historique de la Suisse*, version du 27 octobre 2015, traduit de l'allemand par Walter Weideli, en ligne : https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/028705/2015-10-27/, consulté le 26 juillet 2022.

Autres ressources en ligne :

DULLIN, Charles et VITOLD, Michel, *Les frères Karamazov*, Collection BnF Librairie Sonore, 2014, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=nSHb3y4LRxM, consulté le 24 septembre 2021].

JOUVET, Louis, *Molière - L'Ecole des femmes (partie 1)* et *Molière - L'Ecole des femmes (partie 2)*, « Louis Jouvet et sa compagnie dramatique », Collection BnF Librairie Sonore, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=eVCk1QPBQIg et https://www.youtube.com/watch?v=tJBNY1FXMBg, 2014, consulté le 24 septembre 2021].

ROSSINI, Ilaria, « Teatro in video. Antigone, Living Theatre », *TeatroeCritica*, 20 mai 2020, [en ligne : https://www.teatroecritica.net/2020/05/teatro-in-video-antigone-living-theatre/. Consulté le 3 février 2022].

« Un entretien avec Ariane Mnouchkine et Gilles Sandier », document non daté [disponible en ligne : https://images.cnrs.fr/video/1477, consulté le 5 juillet 2022].

Annexes

Présentation des Annexes

Dans cette section, nous présentons en premier lieu la Chronologie synoptique de notre thèse. Ensuite, nous voulons montrer un aperçu synthétique de la typologie de la documentation que nous avons analysé, en provenance soit, et majoritairement, du fonds Roger Planchon de la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle (dorénavant BnF, ASP), soit trouvée dans le fonds Bernard Dort de la Théâtrothèque Gaston Baty. Cette documentation est organisée suivant la typologie de chaque source et, dans cette organisation générale, la présentation de chaque série documentaire suit un critère chronologique.

En premier lieu, nous avons sélectionné un échantillon des textes, publiés ou non publiés, que nous avons trouvés dans les fonds documentaires mentionnés et qui sont cités dans notre thèse. La deuxième série typologique est représentée par un choix de deux documents liés, le premier, au projet de construction d'une Maison de la Culture en région Rhône-Alpes, le second au projet de renouveau institutionnel et productif du Théâtre de la Cité, après l'année 1969. Ces documents aussi ont été analysés au cours de notre enquête.

Ensuite, nous avons choisi de reproduire six exemples des nombreuses lettres que nous avons trouvées, cataloguées et consultées prioritairement dans les sections liées à la « Correspondance » du Théâtre de la Cité, aujourd'hui présentes dans le fonds Roger Planchon. La présentation d'un échantillon des croquis de mise en scène de Roger Planchon ainsi que des croquis et des maquettes « plan » de René Allio et d'André Acquart se veut une indication, très loin d'être exhaustive, des sources archivistiques concernant les créations de Roger Planchon que nous avons pu analyser.

Enfin, la cinquième et dernière typologie de document est représentée par une sélection de photographie de ©Rajak Ohanian respectivement des mises en scène de Patrice Chéreau et de Roger Planchon de *La Dispute* et du *Tartuffe*. Pour ce qui concerne cette dernière série de clichés de la deuxième version de cette pièce, il faut souligner qu'il s'agit d'images autres que celles que nous avons utilisées au cours de notre enquête et que nous avons donc précédemment ajoutées dans le corps de la thèse, en dialogue avec nos analyses.

Annexe I

Chronologie synoptique de la thèse

Planchon et ses théâtres	Contexte théâtral (Perspectives esthétiques, historiques et politiques)	Contexte socio-politique et historique
1949 : Le 31 mai, création, à Lyon, salle Sainte-Hélène, de la pièce de Claude Lochy *Les Chemins clos*. **Le 12 juin, création de *La Mort joyeuse*, pièce en un acte de Nikolaj Nikolaevič Evreinov, à Lyon, salle Sainte-Hélène, première mise en scène de Roger Planchon.**	**1949** : En septembre, Bertolt Brecht fonde le Berliner Ensemble, qui s'installe au Deutsches Theater. Le 20 octobre, mort de Jacques Copeau Le 12 décembre, mort de Charles Dullin. Le 15 janvier, la compagnie du Grenier de Toulouse, dirigée par Maurice Sarrazin, devient CDN. En mai, création du Centre dramatique de l'Ouest, sous la direction d'Hubert Gignoux. Jean-Marie Serreau reprend la pièce de Bertolt Brecht *L'Exception et la Règle* au théâtre des Noctambules (spectacle crée en 1947).	**1949 :** 4 avril, naissance de l'OTAN. 1er octobre, fondation de la République démocratique chinoise par le président Mao Zedong. 7 octobre, création de la RDA 27 octobre, Georges Bidault (Mouvement républicain populaire) président du Conseil, à la tête de la coalition « Troisième Force ».

1950 :

19 mars, à la Maison des Jeunes de la rue des Maronniers, Planchon prononce une conférence intitulée : *Du théâtre de la haine au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud*.

22 mai, création de la compagnie théâtrale d'amateurs Que Vlo-Ve ?

Le 31 mai, création du spectacle *Bottines, collets montés, parade burlesque 1900*, d'après Georges Courteline et Eugène Labiche, à Mâcon.

Le 1er septembre, création du *Songe d'une nuit d'été*, lors d'un stage à Romagne, sous la direction d'André Crocq. Rencontre avec Jean Bouise.

10 octobre : création de la compagne du Théâtre de la Comédie.

23 novembre 1950, adaptation de la pièce de Marlowe *Faust*, en diptyque avec le *Hamlet* de Thomas Kyd, mises en scène par Planchon.

1950 :

Le 27 janvier, Louis Jouvet met en scène *Le Tartuffe* au Théâtre de l'Athénée.

En janvier (?), Jean-Marie Serreau met en scène la pièce de Bertolt Brecht *L'Exception et la règle* au Théâtre Poche-Montparnasse dans une adaptation de Géneviève Serreau et de Benno Besson.

Le 11 mai, création de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, au Théâtre des Noctambules, mise en scène de Nicolas Bataille.

Le 11 juillet, Vilar met en scène, pour la première fois en France, une adaptation de Maurice Clavel et de Jean Curtis de *Henri IV d'Angleterre : drame en XXII tableaux.*

Le 11 novembre, Jean-Marie Serreau crée la pièce d'Arthur Adamov *La grande e la petite manœuvre* au Théâtre des Noctambules.

Le 14 novembre, Jean Vilar crée la pièce d'Arthur Adamov *L'Invasion* au Théâtre Studio des Champs-Élysées.

1950 :

25 juin, Les troupes nord-coréennes franchissent le 38e parallèle et envahissent la Corée du Sud. Début de la guerre de Corée.

30 juin, Henri Queuille (Parti Radical) président du Conseil.

12 juillet René Pleven (Union démocratique et socialiste de la Résistance) président du Conseil.

1951 :

Durant l'été, Planchon rencontre Jean-Marie Boëglin, prélude à la rencontre avec Arthur Adamov, et entend parler de Brecht et du Berliner Ensemble lors du Festival de la Loreley, aussi appelé « Rencontres de la Jeunesse Européenne ».

3 juin 1951, création, à Lyon, au Parc de la Tête d'or, dans le cadre de la manifestation « Jeunesse Plein Air », de la pièce de Shakespeare *La nuit des rois ou Ce que vous voudrez*.

Le 16 juin, Claude Lochy obtient la licence d'entrepreneur de spectacles : début de la professionnalisation de la compagnie du Théâtre de la Comédie.

En hiver, rencontre de Planchon avec Arthur Adamov, à Paris, grâce à Jean-Marie Boëglin. Il est probablement au cours de cet hiver que Planchon rencontre Roger Blin et se lie d'amitié avec lui.

1951 :

Le 20 février, Création de *La Leçon*, de Ionesco, mise en scène de Marcel Cuvelier, au Théâtre de Poche.

En juillet, Gérard Philippe rejoint Vilar au Festival d'Avignon et y interprète *Le Prince de Hombourg* et le *Cid*.

Le 7 août, Louis Jouvet est nommé conseiller auprès de la direction générale des Arts et Lettres.

Le 16 août, Mort de Louis Jouvet.

À partir du 1er septembre, Jean Vilar assume la fonction de directeur du Théâtre national populaire.

15 septembre, mort de Ludmilla Pitoëff.

Le 18 novembre, Jean Vilar crée, pour la première fois en France, la pièce de Brecht *Mère Courage et ses enfants*, au Théâtre de Suresnes.

1951 :

9 mars, Henri Queuille (Parti Radical) président du Conseil.

15 octobre, L'Égypte revendique le canal de Suez et la souveraineté sur le Soudan.

12 août, René Pleven (Union démocratique et socialiste de la Résistance) président du Conseil.

1952 :

Le 7 et 8 février, création de *Les joyeuse commères de Windsor*, à Lyon, Salle Sainte-Hélène, en collaboration avec l'association *Espoir*.

Le 30 décembre, le Théâtre de la Comédie ouvre ses portes au 3 bis, rue des Marroniers, dans le vieux Lyon. Ce théâtre sera dirigé par Planchon et par Robert Gilbert, qui abandonne les scènes pour ne se consacrer qu'à la direction administrative de ce théâtre.

Le 31 décembre, création de *Rocambole*, adaptation de Lucien Dabril, d'après le roman de Ponson du Terrail. Au cours de son histoire le Théâtre de la Comédie produira autres 5 spectacles de genre burlesque : *Burlesque digest* (1953) ; *Les Rocambolesque aventure de Cartouche*, écrit par Roger Planchon (1953) ; *Casque d'Or* (1954) ; *La Belle Rombière* (1955).

1952 :

Le 18 mars, inauguration de la Comédie de Provence, dirigée par Gaston Baty.

En avril, Le TNP s'installe au Palais de Chaillot.

En mai, Jean-Marie Serreau ouvre les portes du Théâtre de Babylone.

Le 15 mai, création de la pièce de Roger Vailland *Le Colonel Foster plaidera coupable*, mise en scène de Louis Daquin, au Théâtre de l'Ambigu.

Le 13 octobre, mort de Gaston Baty.

Le 28 octobre, Jeanne Laurent est limogée de ses fonctions.

1952

18 janvier, Edgar Faure (radical) président du Conseil.

6 mars, Antoine Pinay (Indépendant) président du Conseil (premier gouvernement de droite depuis 1945).

27 mai, Le traité instituant une Communauté européenne de défense (CED) est signé à Paris par la RFA, la France, l'Italie et le Benelux.

1953 :	**1953 :**	**1953**
Gilles Chavassieux rejoint la compagnie en tant qu'apprenti comédien. 18 février, création de la pièce de Michel de Ghelderode *La Balade du grand macabre*. Si ce spectacle se révélera en échec, celui-ci voit l'entrée de Jacques Rosner dans la compagnie. 18 mars, création des pièces d'Arthur Adamov *Le Sens de la marche* et *Le Professeur Taranne*. Henri Galiardin rejoint la compagnie. Le 2 juin, le Théâtre de la Comédie reçoit une subvention de 200.000 francs de la part de la municipalité de Lyon. En septembre, le Théâtre de la Comédie reçoit une subvention de 300.000 francs de la part du Secrétariat d'État aux Beaux-Arts et une de 190.000 au mois de novembre. Le 6 octobre, création de *Liliom*, de Ferenc Molnár.	Pierre Descaves est nommé administrateur de la Comédie-Française. Il succède à Pierre-Aimé Touchard. Naissance de l'Association des Amis de Théâtre Populaire (ATP). André Veinstein devient le responsable des collections des arts du spectacle à la Bibliothèque nationale. Le 1er avril, création de la pièce de Samuel Becket *En attendant Godot* au Théâtre de Babylone, mise en scène de Roger Blin. 1er numéro de mai-juin de la revue *Théâtre Populaire*. Le 15 juillet, création du *Dom Juan*, à Avignon, dans le cadre du Festival d'Avignon, mise en scène de Jean Vilar.	7 janvier, René Mayer (radical) président du Conseil. 20 janvier, Dwight David Eisenhower devient président des États-Unis. 5 mars, Décès de Iossif Vissarionovitch Djougachvili, dit Staline. 26 avril-3 mai, suite aux élections municipale, désastreuses pour le Rassemblement du peuple français (RPF), De Gaulle dissout ce parti. 19 juin, Les époux Rosenberg sont exécutés aux USA. 26 juin, Joseph Laniel (Indépendant) président du Conseil. 23 décembre, René Coty (modéré) est élu Président de la République.

1954 :

Dans le n°5 de janvier-février de la revue *Théâtre Populaire*, Jean Duvignaud découvre le Théâtre de la Comédie.

Le 20 avril 1954, création de la pièce de Heinrich von Kleist *La Cruche cassée*, adaptation d'Arthur Adamov.

En mai, parution du n° 1 du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, revue-programme-brochure des spectacles de la compagnie de la Comédie.

10 mai, article de Roland Barthes sur *France-Observateur* « Un bon petit théâtre ».

Le 24 juin, création à Lyon, lors du IV^{ème} Festival de Lyon-Charbonnières, de la pièce de Bertolt Brecht *La Bonne âme de Sé-Tchouan*.

Le 7 juillet, création de l'*Édouard II* de Christopher Marlowe, dans l'adaptation d'Adamov, dans le cadre du même Festival.

1954 :

Le 10 avril, création de la pièce de Ionesco *Amédée ou comment s'en débarrasser*, mise en scène de Jean-Marie Serreau, au Théâtre de Babylone.

29 juin, le Berliner Ensemble débarque à Paris. Dans le cadre du premier *Festival internationale d'Art dramatique* et présente au public français sa version épique de la pièce *Mère Courage et ses enfants*.

Le 1er novembre, le CDN de l'Est est transféré de Colmar à Strasbourg. Ouverture d'une école de comédiens.

Le 30 novembre, fermeture du Théâtre de Babylone.

1954 :

7 mai, Chute de Diên-Biên-Phu.

18 juin, Pierre Mendès France (radical) président du Conseil.

11 juillet, début de la conférence de Genève sur l'Indochine : le 20 juillet un accord est trouvé sur la cessation des hostilités.

30 août, L'Assemblée nationale française enterrent le projet de Communauté européenne de défense (plan Pleven).

1er novembre, série d'attentats en Algérie : début de la lutte armée des nationalistes algériens.

1955 : Le 23 juin, la compagnie du Théâtre de la Comédie se rend à Paris, pour voir les représentations du Berliner Ensemble lors de la deuxième venue de cette compagnie en France. Suite à ces représentations, Planchon dialoguera pendant plusieurs heures avec Brecht. Le 8 septembre, mise en scène de la pièce de Ionesco *Amédée ou comment s'en débarrasser*. Dans le n° 3 de novembre du *Bulletin du Théâtre de la Comédie*, dans un éditorial la compagnie affirme : « Une des plus grandes difficultés […] de tout ce que l'on appelle « le jeune théâtre », est la constitution d'un nouveau répertoire. » Polémique contre le théâtre bourgeois, défense de la démarche de la compagnie.	**1955 :** Le 23 février, création de la pièce d'Hugo *Ruy Blas*, mise en scène de Jean Vilar, au TNP. Le 27 février, création de la pièce d'Adamov *Le Ping Pong*, mise en scène de Jacques Mauclair, Théâtre des Noctambules. Le 9 mars, création de la pièce de Brecht *Homme pour homme*, mise en scène de Jean-Marie Serreau au Théâtre de l'Œuvre. Le 8 juin, création de la pièce de Jean-Paul Sartre *Nekrassov*, mise en scène de Jean Meyer au Théâtre Antoine. Le 20 juin, Bertolt Brecht présente *Le Cercle de craie caucasien* et la *Cruche cassée* de Kleist, dans les mises en scène du Berliner Ensemble, à Paris, lors du deuxième *Festival international d'art dramatique*. Le 24 novembre, Jean Vilar répond aux critiques exprimées par Sartre dans le n°15 de la revue *Théâtre Populaire.*	**1955** 25 février, Edgar Faure (radical) président du Conseil. 29 mai, accord sur l'autonomie interne de l'État tunisien. 14 mai, signature du pacte de Varsovie. 18-23 juillet, sommet de Genève : les chefs de gouvernement des quatre grandes puissances (États-Unis, Royaume-Uni, France et URSS) se réunissent à Genève. 11 septembre, manifestation des rappelés au front, se refusant de partir pour l'Algérie, à Paris, Gare de Lyon. 29 novembre-2 décembre, dissolution de l'Assemblée nationale, chute du gouvernement Faure.

1956 :	**1956 :**	**1956 :**
Le 10 mars, Armand Meffre rejoint la compagnie. Le 6 avril, mise en scène de la pièce de Bertolt Brecht *Grand-peur et misère du III^e^ Reich*. Le 10 mai, article de Roland Barthes sur *L'Observateur* « Bertolt Brecht à Lyon ». Fin été, la conscription obligatoire de plusieurs membres de la compagnie pèse lourdement sur l'avenir de la compagnie. Le 9 août, audience chez le maire Herriot ; le 19 septembre, lettre de réponse de Pierre-Aimé Touchard à la demande d'aide de Planchon ; le 27 novembre, lettre de Planchon à Jeanne Laurent, Le 25 octobre, création de la pièce de Michel Vinaver, *Les Coréens*.	En janvier, René Lafforgue prend la direction de la Comédie de Provence. Le 15 août, mort de Bertolt Brecht. Le Théâtre des Noctambules ferme ses portes. Le 2 et 3 juin, Erwin Piscator présente sa mise en scène de *Krieg und Friede* d'après le roman de Tolstoï, au *Festival international d'art dramatique*.	1^er^ février, Guy Mollet président du Conseil. 6 février, à Alger, Guy Mollet est conspué par les Français d'Algérie. 7 mars, Indépendance du Maroc. 12 mars, le gouvernement reçoit, à l'unanimité, les pouvoirs spéciaux pour l'Algérie. 20 mars, indépendance de la Tunisie. 22 mai, Pierre Mendès France démissionne du gouvernement pour protester contre la politique menée en Algérie. 26 juillet, nationalisation du canal de Suez. 23 octobre, insurrection de Budapest. Répression de l'insurrection hongroise. 5 novembre, Intervention militaire franco-britannique sur le Canal de Suez. 9 novembre, par une déclaration parue sur *L'Express*, Sartre rompt ses relations avec le PCF.

1957 : Le 6 mars, la compagnie du Théâtre de la Comédie fête sa 1.500e représentation. Le 29 mai, création de la pièce d'Adamov *Paolo Paoli*. Le 29 juin, première création de la pièce de Shakespeare *La Véridique histoire du roi Henry IV*, au Festival des Nuits de Bourgogne, à Châteauneuf-en-Auxois. René Allio rejoint la compagnie. Le 15 octobre, la compagnie s'installe dans le Théâtre Municipal de Villeurbanne, et devient la compagnie du Théâtre de la Cité. Une équipe d'animation se constitue pour soutenir l'entreprise. Parution du n°1, octobre-novembre, de *Le Théâtre dans la Cité*. **Le 31 octobre, création de la pièce de Shakespeare *Henry IV*, dans une nouvelle version, à Villeurbanne, au Théâtre de la Cité.**	**1957 :** Le *Festival international d'art dramatique* devient le Théâtre des Nations. Le 26 avril, Roger Blin crée *Fin de partie* au Studio des Champs-Élysées. En octobre, Hubert Gignoux succède à Michel Saint-Denis à la direction du CDN de l'Est. Peter Zadek crée à Londres, au Théâtre Arts, la pièce *Le Balcon*, de Jean Genet.	**1957 :** 7 janvier, le général Massu est nommé responsable du maintien de l'ordre à Alger. 25 mars, signature du traité de Rome : naissance de la CEE et de l'EURATOM. 12 juin, Maurice Bourgès-Maunoury (Parti Radical) président du Conseil. 4 octobre, lancement de Spoutnik 1. 6 novembre, Félix Gaillard (radical) président du Conseil.

1958 :

Le 20 janvier, tournée de la compagnie à Paris, représentation du *Paolo Paoli* au Théâtre du Vieux-Colombier.

Au printemps, projet de tournée en Italie avec *Paolo Paoli*, non abouti.

Le 12 mai, création de *Les Trois Mousquetaires*, adaptation d'après le Roman d'Alexandre Dumas par Roger Planchon et Claude Lochy.

En automne, Gilbert reprend ses fonctions d'Administrateur, jusque-là assurées par Gérard Pollicand. Planchon et Gilbert font la connaissance de Fernand Lumbroso.

Le 23 octobre, création de la pièce de Molière *George Dandin ou Le mari confondu*.

Le 12 décembre, reprise de *La Bonne Ame du Se-Tchouan*. Le 31 décembre, à l'entracte de d'une des représentations de la pièce, Planchon annonce la naissance de *Cité-Panorama*.

1958 :

Le 28 janvier, Jean Dasté, directeur de la Comédie de Saint-Étienne, met en scène *Le Cercle de craie caucasien* à la Comédie des Champs-Élysées.

En juillet-août, Arthur Adamov, Maurice Regnaut et Guy Demoy travaillent à un recueil de pièces satyriques d'agit-prop s'opposant à la naissance d'une V^{e} République. Le volume *Théâtre de société* ne sortira qu'après le référendum sur la nouvelle Constitution.

1958 :

13 mai, à Alger, les Français d'Algérie avec l'aide de l'armée se révoltent. Un Comité de salut public présidé par le général Massu exige des députés qu'ils refusent leur confiance au président du Conseil, Pierre Pflimlin (MRP). Le général Salan, chef des forces françaises en Algérie, déclare prendre en main « les destinées de l'Algérie française ».

14 mai, Pierre Pflimlin est investi par l'Assemblée nationale. Appel du général Massu au général de Gaulle qu'il presse de sortir du silence.

24 mai, les insurgés d'Alger s'emparent de la Corse. Des rumeurs de coup d'État militaire circulent.

28 mai, démission du gouvernement Pflimlin. Les partis de gauche et les syndicats manifestent pour la défense de la République.

1er juin, le général de Gaulle reçoit l'investiture de l'Assemblée nationale (329 voix contre 224) pour former un gouvernement disposant des pleins

		pouvoirs pour six mois avec mission d'établir une nouvelle Constitution. 4-7 juin, premier voyage du général de Gaulle en Algérie. À Alger, il déclare à la foule « Je vous ai compris ! ». Le 16 juin, exécution d'Imre Nagy. 4 octobre, promulgation de la nouvelle Constitution, à la suite d'un référendum majoritairement favorable : **naissance de la Ve République.** 23-30 novembre, élections législatives : victoire de l'Union pour la nouvelle République-UNR et de ses alliés. 21 décembre, le général de Gaulle est élu Président de la République par les 81 000 grands électeurs (parlementaires et élus locaux).

1959 :

En janvier, après la naissance du Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne, parution du 1er numéro de la revue *Cité-Panorama*.

Le 13 février, création de la pièce de Marivaux *La Seconde surprise de l'Amour*.

En mai, tournée de la compagnie au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty, avec *Henri IV*, *George Dandin* et *La Seconde Surprise*. À ces représentations assiste le Ministre Malraux aussi.

En décembre, le Théâtre de la Cité devient la première troupe permanente.

Le 31 décembre, le Théâtre de la Cité se constitue en Société Anonyme. Elle sera enregistrée le 18 février 1960.

1959 :

Le 8 janvier, André Malraux est nommé Ministre d'Etat dans le gouvernement du premier ministre, Michel Debré.

Le 3 février 1959, création du ministère des Affaires culturelles par décret.

Le 20 octobre, inauguration du Théâtre de France à la présence de De Gaulle, avec la pièce de Claudel *Tête d'Or* de Claudel, mise en scène de Jean-Louis Barrault.

Le 20 octobre, Roger Blin crée *Les Nègres* de Jean Genet au Théâtre de Lutèce.

Le 17 novembre, intervention d'André Malraux à l'Assemblée nationale à propos de la Loi des finances : « L'autonomie du budget permet l'autonomie de l'action. »

Le 21 novembre, Jacques Scherer crée l'Institut d'études théâtrales à Paris.

Le 24 novembre, mort de Gérard Philippe

1959 :

Le 1er janvier, Fidel Castro et ses « barbudos » entrent à La Havane.

8 janvier, prise de fonction du général de Gaulle qui nomme Michel Debré Premier ministre.

En février, création des éditions Maspero.

15 septembre-27 septembre, Visite de Nikita Khrouchtchev aux États-Unis.

Le 19 septembre, Roger Duchet et George Bidault fondent à Paris un rassemblement pour l'Algérie française.

Première parution de l'ouvrage d'Edgar Morin *Autocritique*.

1960 :

En début d'année, Gérard Pollicand commence les répétitions de *La Résistible Ascension d'Arturo UI*. Il devra renoncer à ce projet.

Le 12 février, création de la pièce *Les Âmes mortes*, adaptation d'Adamov d'après le roman de Gogol.

En février-avril, tournée de la compagnie en Italie, Suisse et Hollande avec le *George Dandin* et *Les Trois mousquetaires*.

Le 30 juillet, création de la première version de la pièce de Marlowe *Édouard II*, au Festival Chorégies d'Orange.

En septembre, lors d'un entretien à la revue *Time*, Planchon affirme que le théâtre implique « **l'écriture du texte et l'écriture de la scène**. »

En automne, Madeleine Sarrazin devient la secrétaire générale du Théâtre de la Cité.

1960 :

Le 14 mars, Émile-Jean Biasini est nommé conseiller technique au cabinet d'André Malraux (arrêté prenant effet à partir du 1er janvier).

Le 10 mai, Pierre Moinot est chargé de la sous-direction des Spectacles et de la Musique au sein de la direction générale des Arts et Lettres. Ce dernier nommera Michel Saint-Denis, Pierre-Aimé Touchard et Jean Rouvet conseillers.

Le 18 mai, Peter Brook met en scène la pièce de Genet *Le Balcon* au Théâtre du Gymnase.

1960 :

Le 5 septembre s'ouvre le procès du réseau d'aide au FLN animé par Francis Jeanson. Des intellectuels favorables à l'indépendance publient le « Manifeste des 121 ».

Le 19 décembre, l'Assemblée générale des Nations unies reconnaît le droit de l'Algérie à l'indépendance.

1961 :

Le 1er février, lettre de Planchon à Paolo Grassi projetant une tournée à la Biennale de Venise avec l'adaptation de l'*Édouard II*. Ce projet ne se concrétisera pas.

Le 3 août, apparaît sur *Les Lettres Françaises* la table ronde « Où en sommes-nous avec Brecht ? ». Il revendique la responsabilité complète de l' « écriture scénique ».

Le 4 octobre, création de la pièce de Bertolt Brecht *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale*. Claude Lochy collabore avec Hanns Eisler aux musiques de scène et aux songs brechtiens.

Cité-Panorama, première édition, cesse les publications.

En octobre, tournée au Théâtre des Champs-Élysées. En cette occasion, Planchon est invité par le Syndicat professionnel de la Critique dramatique et musicale à une rencontre privée avec des critiques de premier plan.

1961 :

En janvier, constitution d'une commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique auprès du Commissariat du Plan et de la productivité dans le cadre de la préparation du IVe Plan (1962-1966). La commission siègera de février à juillet 1961

Le 20 octobre, il est mis fin aux fonctions de conseiller technique au cabinet de Pierre Moinot et d'Émile-Jean Biasini. Ce dernier sera nommé Inspecteur Général de l'administration. Philippe Blanc est nommé chef adjoint au cabinet.

Le 11 décembre, par un décret, les questions relatives à l'Education populaire entrent dans les attributions de la direction des Spectacles et de la Musique de la direction générale des Arts et Lettres. La direction des Spectacles et de la Musique prend l'appellation de direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle. Émile-Jean Biasini en sera nommé directeur.

1961 :

20 janvier, John Fitzgerald Kennedy devient président des États-Unis.

12 avril, le cosmonaute soviétique Iouri Gagarine est le premier homme à effectuer un vol dans l'espace au cours de la mission Vostok I.

16 avril-19 avril, débarquement de la baie des Cochons.

12 août-13 août, construction du mur de Berlin.

1962 :

Le 16 février, création de la pièce d'Armand Gatti *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai.* Mise en scène de Jacques Rosner.

Le 23 mars, création de la première pièce de Roger Planchon *La Remise*.

Le 6 avril, lorsque Émile Biasini assiste à la représentation de *La Remise,* à Villeurbanne, avec le maire Étienne Gagnaire, ils annoncent à l'assistance qu'une Maison de la Culture sera créée dans leur ville, dans le quartier du Tonkin.

Le 22 novembre, création de la première version de la pièce de Molière *Le Tartuffe*.

1962 :

20 octobre, Bernard Anthonioz est chargé de la création artistique au sein de la Direction générale des Arts et des Lettres.

Le 2 décembre, le gouvernement de George Pompidou confirme Malraux au guide du ministère.

1962 :

En janvier, création à Saigon d'un commandement militaire américain afin de soutenir le Sud-Vietnam face à l'activisme communiste.

Le 8 février, à Paris, les forces de l'ordre chargent un rassemblement contre l'OAS, tuant neuf Français.

Le 18 mars, signature des accords d'Évian.

Le 1er juillet, l'Algérie proclame son indépendance.

22-28 octobre, crise des missiles de Cuba.

1963 : Le Théâtre de la Cité de Villeurbanne devient Centre dramatique national à compter du 1er janvier. Le 22 février, création de la pièce écrite par Planchon et collectivement avec la compagnie du Théâtre de la Cité *O M'man Chicago*. En avril-septembre, tournée en Europe et dans les pays de l'Est.	**1963 :** Le 21 février, Jean Vilar annonce sa démission du TNP. Le 23 février, circulaire signée par André Malraux aux préfets coordonnateurs : constitution des comités régionaux des Affaires culturelles auprès des préfets de région, composés de fonctionnaires locaux responsables des Affaires culturelles. En avril, première édition du Festival international du Théâtre Universitaire à Nancy, alors appelé « Dionysies internationales du théâtre universitaire », organisé par le groupe du Théâtre universitaire de Nancy, dirigé par Jack Lang. Claus Paymann, directeur de la Studiobühne an der Universität Hamburg, y présente *Der Tag des Grossen Gelehrten Wu*/*Une journée de Wu le Sage*. Le 9 novembre, discours d'André Malraux à l'Assemblée nationale à l'occasion de la discussion du projet de loi de finances. Parution de l'ouvrage de Roland Barthes *Sur Racine*.	**1963 :** Le 14 janvier, le Général De Gaulle se prononce contre l'entrée de la Grande-Bretagne dans le marché commun et refuse l'idée d'une force multilatérale dans l'Organisation atlantique. Le 23 janvier, signature du traité Franco-Allemand. 15 septembre, Ben Bella est élu président de la République d'Algérie. 15 octobre, en Allemagne, Konrad Adenauer démissionne. Lui succède Ludwig Erhard. 22 novembre, J.F. Kennedy est assassiné à Dallas. 4 décembre, en Italie, premier gouvernement de centre-gauche en Italie guidé par Aldo Moro.

1964 :

Le 10 janvier, création de la pièce de Shakespeare *Troïlus et Cressida*.

En février, *Cité-Panorama* reprend les publications.

Dans le numéro 54 de *Théâtre populaire*, parution de l'article de Michel Vinaver *Itinéraires de Roger* et débat interne à la rédaction publiée à la suite de cette intervention.

Le 19 décembre, le Théâtre de la Cité fête son 50.000 spectateur. Lors de cette occasion, Planchon prononce un discours au public se plaignant du manque d'argent, dénonçant les conditions du théâtre et demandant le soutien du public.

1964 :

Sortie du numéro 54 de *Théâtre populaire*, dernier numéro de cette revue.

18 avril, inauguration de la Maison de la culture de Bourge, discours de Malraux.

20 juillet, première Rencontres d'Avignon, voulues et organisées par Jean Vilar.

Dans le numéro 217 de mai de la revue italienne *Sipario* apparaît l'article de Luigi Squarzina « Di Planchon di Dort di altri di noi altri ».

26 juin, intervention d'André Malraux au Sénat.

3 octobre, naissance de l'Association pour le soutien du théâtre privé (ASTP),

Du 2 au 4 novembre, colloque organisé par la Maison de la culture de Bourges et par le service des études et des recherches du ministère de la Culture (publié en novembre 1966).

La troupe de l'ATEP – dont Planchon, dès 1959, est président honoraire – devient la SCOP Théâtre du Soleil.

1964 :

Le 27 janvier, la France reconnaît le gouvernement populaire de Chine.

12 juillet, mort de Maurice Thorez. Waldeck Rochet lui succède à la tête du parti.

Le 7 août, le Congrès américain vote la résolution du Tonkin, qui permet au président Johnson d'engager massivement l'Armée étatsunienne dans le conflit vietnamien.

14 octobre, Leonid Ilitch Brejnev devient premier secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique.

1965 :

Le 30 janvier, Jacques Rosner crée la pièce de Roger Planchon *Patte Blanche*.

Le 15 décembre, à l'Université de Lyon, Planchon prononce la conférence « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène ».

1965 :

Le 25 janvier, le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers ouvre ses portes, sous la direction de Gabriel Garran, grâce aussi au travail de l'adjoint-maire de cette ville, le communiste Jack Ralite.

Le 12 mai, création de la pièce d'Aimé Cesaire *La Tragédie du Roi Christophe*, au Théâtre de l'Odéon.

Le 14 mai, de Gaulle rend visite à la Maison de la Culture de Bourges, dirigée par Gabriel Monnet.

En juin, Strehler met en scène au Piccolo teatro *Il Gioco dei potenti*, adaptation de *Henri VI* de Shakespeare.

Au cours du Festival Théâtre des Nations (dès cette année organisé au Théâtre de l'Odéon), Benno Besson présente la mise de la pièce *Dragon* d'Evguéni Schwartz.

Premier Festival de Nanterre, sous chapiteau au lieu-dit Côte des Amandiers, par la Compagnie Pierre Debauche qui prend le nom de Théâtre des Amandiers

1965 :

Le 19 juin, en Algérie, Le colonel Boumediène renverse Ben Bella. La Constitution est abrogée en juillet.

Le 4 février, le Général de Gaulle prononce une conférence de presse, consacré prioritairement à des problèmes de systèmes monétaires en Europe, mais au cours de laquelle il affirme la nécessité de dépasser le système des blocs (États-Unis et URSS) établi à Yalta en 1944.

En février, les États-Unis commencent à bombarder le Vietnam du Nord.

Le 19 décembre, avec 54,5 % des suffrages exprimés, De Gaulle est confirmé président de la République. Georges Pompidou est premier ministre.

1966 :

Le 3 mars, première de *Bérénice* à Villeurbanne.

En juin, le Théâtre de la Cité conçoit et présente au Ministère un projet de « Théâtre national de province ».

Le 24 juillet, au festival d'Avignon, première de *La Tragique histoire du roi Richard III avec le débarquement du comte Richmond et la bataille de Bosworth Fields.*

Du 19 au 20 septembre, Le Théâtre e la Cité participe à la 25ème édition du « Festival international du théâtre de prose ». Il participera aussi à la table rotonde internationale du 24 et 25 septembre intitulée « L'opera teatrale di Bertolt Brecht ».

Le 24 novembre, Jacques Rosner met en scène *La Mère* à Toulouse au Théâtre Daniel Sorano.

1966 :

18 février, création de l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC).

Le 16 avril, Roger Blin crée *Les Paravents* de Jean Genêt au Théâtre de l'Odéon. Nombreux députés de l'Assemblée nationale plaident pour la censure de cette œuvre.

Le 23 juin, Jerzy Grotowski présente *Le Prince Constant*, spectacle crée par son Théâtre-Laboratoire de Wroclaw, au Théâtre de l'Odéon-Théâtre des Nations. Le 27, le Living Theatre présente *The Brig* dans ce même cadre.

Du 22 au 27 septembre, le Berliner Ensemble participe pour la première fois au « Festival internazionale del teatro di prosa ».

Le 6 octobre, Pierre Moinot est nommé Directeur général des Arts et des Lettres.

Le 28 octobre 1966, Décret n° 66-803 : La direction du Théâtre et des Maisons de la culture est confiée à Francis Raison.

1966 :

Le 7 mars, la France quitte l'OTAN et demande le départ des bases des troupes étrangères présentés sur son territoire.

Le 8 février, le président De Gaulle, dans une lettre à Ho Chi Minh, prend position contre l'intervention militaire américaine au Vietnam et pour le respect des accords de Genève de 1954.

26 février, en Italie, début du troisième gouvernement Aldo Moro.

Du 11 au 13 mars, session du Comité central du PCF « sur la Culture » à Argenteuil.

Le 8 avril, Léonid Brejnev prend le titre de Secrétaire général du PCUS. Ce titre n'avait pas été attribué depuis la mort de Staline.

Le 26 mai, la manifestation « Six heures pour le Vietnam » se tient à la Mutualité à Paris à l'appel de 21 personnalités (dont Sartre et Vidal-Naquet).

1967 : Le 4 avril, création à Villeurbanne de la pièce de Planchon *Bleus, blancs, rouges ou Les libertins*, ensuite reprise et mise en espace le 25 juillet au Festival d'Avignon. Le 3 août, lors des « Quatrièmes Rencontres d'Avignon », Roger Planchon prononce un discours réclamant « le pouvoir aux créateurs ». En mars, le projet de la construction d'une Maison de la Culture, d'abord pensée pour Villeurbanne, puis pour Lyon, est définitivement abandonné.	**1967 :** Le Festival universitaire de Nancy devient Festival mondial du Théâtre. Le 5 avril, le Théâtre du Soleil crée *La Cuisine* d'Arnold Wesker à Paris au Cirque de Montmartre. Le 4 juin, Patrice Chéreau crée avec sa compagnie *Les Soldats* de Lenz au TNP. Le 19, janvier, Jean-Marie Serreau crée la pièce de Kateb Yacine *Les ancêtres redoublent de férocité* au TNP, salle Gémier. Le 3 août, Maurice Béjart crée l'œuvre *Messe pour le temps présent*, composition musicale e Pierre Henry, avec le Ballet du XX^{e} siècle.	**1967 :** En mars, parution du *Petit livret rouge* de Mao Zé Dong en français. En novembre, parution de *La Société du spectacle* de Guy Debord. 5-12 mars, à la suite d'une année marquée par les conflits sociaux, le parti gaulliste gagne les élections mais le PCF et les partis de gauche augmentent ses élus à l'Assemblée nationale. 5 juin, début de la guerre des Six jours entre Egypte et Israël. 9 octobre, Ernesto « Che » Guevara est exécuté en Bolivie. 27 novembre, De Gaulle refuse à nouveau l'entrée du Royaume-Uni dans la CEE. Le 28 décembre, la loi Neuwirth autorise la contraception.

1968 :

Le 15 février, à Villeurbanne, création de la pièce de Planchon *Dans le vent… Grrr*.

1er mars, Naissance du Cinéma national populaire, sous la direction de Robert Gilbert et Roger Planchon.

Du 25 juin au 14 juillet, la troupe est en tournée aux États-Unis, à New York.

Le 22 novembre, création de la pièce de Roger Vitrac *Le coup de Trafalgar*, mise en scène de Jacques Rosner.

1968 :

3 février, inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble.

Le 24 avril, Bread and Puppet theatre, présente ses spectacles en France au Festival de Nancy.

Le 15 mai, le Théâtre de l'Odéon est occupé. Jean-Louis Barrault est accusé de ne pas avoir assez fait devant l'émeute et perd la direction de cette institution (le 27 août).

Le 21 mai, les directeurs des théâtres publics, des CDN et des Maisons de la Culture se rassemblent en Comité permanent au Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

Le 25 mai, le Comité permanent émane une déclaration qui sera rappelé comme la Déclaration de Villeurbanne. Francis Jeanson, chargé de trouver une synthèse entre les différentes positions, structure ce texte autour de la notion de « non-public ». Une plateforme de revendications est ensuite formulée.

1968 :

5 janvier, Alexandre Dubcek devient premier président du PC de Tchécoslovaquie.

30 janvier, le général nord-vietnamien Vo Nguyên Giap lance l'offensive du Têt.

Le 5 novembre, Richard Milhous Nixon devient président des États-Unis.

En mai, parution en français de l'œuvre de Marcuse *L'Homme unidimensionnel*.

Le 3 mai, lors d'un rassemblement politique à la Sorbonne, le recteur Jean Roche fait évacuer l'université, décision qui déclenche une imposante manifestation.

Le 13 mai, les syndicats appellent à la grève générale aussi en solidarité avec les étudiants réprimés. Imposantes manifestations dans toute la France, à Paris la Sorbonne est occupée. Le mouvement s'étend en province et dans les usines. Au 20 mai, l'on recensera 20 millions de grévistes.

	Du 9 au 25 juin, à la fin des jours de débats à Villeurbanne, le Comité entame des négociations avec le ministère et avec les catégories du personnel. Lors du Festival d'Avignon, la forme de l'organisation du festival, les directeurs Jean Vilar et Maurice Béjart sont contestés à la marge du spectacle du Living Theatre *Paradise Now*. Le 12 octobre, Patrice Chéreau crée *Le Prix de la révolte au marché noir* de Dimitri Dimitriadis au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Le 5 novembre, Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil présentent *La Noce chez les petits-bourgeois* de Bertolt Brecht à Châtillon-sur-Saône avec la troupe du théâtre e Bourgogne. Les musiques de ce spectacle sont réalisées par Claude Lochy.	Du 24 au 27 mai, à une deuxième nuit de barricade, suit un important meeting de la gauche non communiste au Stade Charlety. Les accords de Grenelle entre les syndicats, le patronat et le gouvernement Pompidou ne suffissent pas à éteindre les protestations. Le 30 mai, De Gaulle annonce la dissolution de l'Assemblée nationale. Une grande manifestation en soutien du gouvernement gaulliste est organisée aux Champs-Élysées. Le 12 juin, les principales organisations de l'extrême gauche sont dissoutes par un décret présidentiel. Le 15 juin, le Général Salan et d'autres membres de l'OAS sont amnistiés. 23-30 juin, lors des élections législatives, De Gaulle (UDR) remporte une très large majorité. 20 août-21 août, Écrasement du Printemps de Prague. Aleksander Dubček avait tenté, non sans ambiguïté, d'introduire des réformes économiques et politiques.

1969 :

Le 17 janvier, à Villeurbanne, création de la pièce collective *La Contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises* Le Cid *de Pierre Corneille suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles***.**

Le 11 mars, création de la pièce de Roger Planchon, *L'infâme*.

À la suite de la dernière représentation de *L'Infâme*, commencent les travaux de rénovation du Théâtre de la Cité. La compagnie Planchon sera absente de Villeurbanne pendant deux saisons.

1969 :

Le 23 mai, André Malraux nomme les trois premiers Directeurs régionaux des Affaires culturelles.

Le 15 juin, création de *L'Orlando furioso* de Luca Ronconi et Edoardo Sanguineti au Festival mondial de Spolète.

Le 22 juin, Edmond Michelet est nommé Ministre des Affaires culturelles dans le gouvernement Jacques Chaban-Delmas. Son discours du 7 décembre provoquera un tollé dans le monde de la Culture.

Le 11 juillet, le Théâtre du Soleil met en scène *Les Clowns* dans le cadre de la 25ème édition du Festival d'Avignon.

Le 28 octobre, Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil (Théâtre de l'Espérance) présentent *Tambours et trompettes* de Bertolt Brecht au Théâtre de la Ville de Paris.

1969 :

Le 16 janvier, Jan Palach s'immole par le feu en Place Venceslas à Prague.

Le 27 avril, à la suite du refus de sa réforme du Sénat, De Gaulle démissionne de ses fonctions de président de la République.

Le 4 mai, au cours du Congrès d'Alfortville, la SFIO devient la Nouveau Parti socialiste.

15 juin, Georges Pompidou est élu président de la République.

Le 21 juillet, L'astronaute Neil Armstrong qui participe à la mission spatiale Apollo XI sort du module lunaire Eagle et pose pour la première fois le pied sur la lune.

Le 21 octobre, À Bonn, lors de sa déclaration d'investiture, Willy Brandt inaugure une politique d'ouverture vers les pays de l'Est et d'accords avec la RDA.

1970 :

Le 6 février, à Villeurbanne, création de *Nicomède*, mise scène de Jacques Rosner.

Le 4 avril, au Centre culturel de Villeurbanne, création d'*Homme pour homme*, mise en scène de Jacques Rosner.

1970 :

1er septembre, création de *Richard II* de Shakespeare par Patrice Chéreau au Nouveau Gymnase-Théâtre de Marseille.

Parution du n°1, octobre-novembre, de la revue *Travail Théâtral*.

9 octobre, à la mort d'Edmond Michelet, André Bettencourt est chargé du ministère des Affaires culturelles par intérim.

Le 27 octobre, par décret, Guy Brajot est chargé de la direction du théâtre, des maisons de la culture et des lettres.

13 novembre, création de l'œuvre collective *1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* par le Théâtre du Soleil au Palais des sports de Milan.

Le 15 mars, Arthur Adamov met fin à sa vie.

1970 :

22 janvier, Eugène Ionesco est élu à l'Académie française.

4-8 février, congrès du PCF à Nanterre (exclusion de Roger Garaudy, reconduction au secrétariat général de Waldeck Rochet).

23 février-3 mars, voyage de Georges Pompidou aux États-Unis.

4 juin, approbation de la loi sur l'autorité parentale partagée.

12 août, Signature du traité de Moscou entre la République fédéral allemande et l'URSS.

9 novembre, mort du Général de Gaulle.

7 décembre, Willy Brandt signe le tratié de Varsovie.

8 décembre, tentative de coup d'État en Italie dirigé par l'ancien commandant de la brigade Xe M.A.S. Iunio Valerio Borghese.

1971 :

12 janvier, une quarantaine de directeurs de théâtres, réunis autour de Georges Goubert, Jean Danet et Robert Gilbert Robert Gilbert fondent le Syndicat national des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC).

Mai-juin, au cours d'une tournée dans les pays de l'Est, Planchon met en scène une nouvelle version de sa pièce *Bleus, blancs, rouges ou Les libertins*.

1971 :

Le 7 janvier, Jacques Duhamel est nommé ministre de la Culture ans le gouvernement Chaban-Delmas.

Le 22 avril, Robert Wilson présente *Le Regard du sourd* au Festival mondial de Nancy.

Le 18 mars, au théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Manfred Karge et Mathias Langhoff présente la version française de la pièce de Brecht *Brotladen*, traduite *Le Commerce du pain*. Michel Bataillon, collaborateur de Gabriel Garran, collabore à cette traduction et à cette création française.

28 mai, mort de Jean Vilar. Paul Puaux lui succède à la direction du Festival d'Avignon.

31 mai, le Théâtre de l'Est parisien (futur Théâtre de la Colline) devient théâtre national.

Le 31 août, Pierre Dux (déjà administrateur de la Comédie-Française) est nommé directeur du Théâtre national de l'Odéon.

1971 :

24 février, l'Algérie nationalise les gisements et les exploitations de gaz naturel.

5 avril, manifeste de 343 femmes réclamant le droit à l'avortement.

11 juin, congrès d'Épinay du Parti socialiste, François Mitterrand est élu secrétaire général.

19 juin, Erich Honecker devient secrétaire général du SED en Allemagne de l'Est.

3 septembre, Signature de l'accord quadripartite (États-Unis, France, Grand Bretagne et URSS) sur Berlin : droit de transit entre Berlin-Ouest et la République fédérale allemande.

11 septembre, mort de Nikita Krouchetchev.

1972 :

Le 19 mai, Patrice Chéreau crée *Le Massacre à Paris* de Marlowe. Le TNP-Villeurbanne (en préfiguration) est inauguré.

Le 10 octobre, création de *La langue au chat* de Roger Planchon à Marseille, au Théâtre du Nouveau Gymnase.

Dans le numéro 317 de juillet des *Temps Modernes*, Renée Saurel écrit l'article « Nous les choreutes » et critique lourdement le transfert du TNP de Paris à Villeurbanne, sous la triple direction Planchon-Chéreau-Gilbert.

1972 :

Le 29 mars, Jacques Duhamel annonce la réorganisation du Théâtre national populaire et du Théâtre national de Chaillot. La direction du premier est confiée à Robert Gilbert, Roger Planchon et Patrice Chéreau et aura pour siège Villeurbanne. Le second (ancien TNP) sera dirigé par Jack Lang.

Le 12 mai, le Théâtre du Soleil crée l'œuvre collective *La cité révolutionnaire est de ce monde* à la Cartoucherie de Vincennes.

Le 19 juin, au cours de la conférence des ministres européens de la Culture à Helsinki, Duhamel prône une nouvelle conception de l'action culturelle, plus attentive à la participation effective de la population qu'à l'accès de tous à la grande/haute culture.

2 octobre, le décret n°72-904 du 2 octobre 1972 institue les contrats de décentralisation dramatique conclus par l'État avec les entrepreneurs de spectacle.

Le 13 octobre, Michel Guy crée le Festival d'Automne à Paris.

1972 :

21-28 février, visite du président américain Richard Nixon en Chine.

17 mars, Enrico Berlinguer devient secrétaire général du PCI.

23 avril, victoire du oui au référendum sur l'entrée de la Grande-Bretagne dans la CEE.

2 juin, arrestation d'Andreas Baader.

26 juin, programme commun entre les socialistes, les communistes et les radicaux de gauche.

5 et 6 septembre, l'organisation terroriste « Septembre noir » prend en otage 11 athlètes israéliens au village olympique à Munich. Cet enlèvement, qui tournera au carnage, avec 17 morts, dont tous les otages, est suivi en direct par les télévisions du monde entier.

21 décembre, Signature du traité fondamental entre RFA et RDA.

1973 :

Le 9 mars, création à Villeurbanne de la pièce de Michel Vinaver *Par-dessus bord* par Roger Planchon.

Le 27 juin, création du *Tartuffe* deuxième version, en Argentine, à Buenos Aires au Teatro nacional Cervantes.

Le 24 octobre, création de *La Dispute* de Pierre de Marivaux par Patrice Chéreau, au Théâtre de la Musique-Gaîté Lyrique, dans le cadre de la deuxième édition du Festival d'Automne de Paris. Il sera présentée au TNP le 11 décembre.

Le 6 novembre, le TNP accueil le spectacle *Simple Light* de Peter Schumann et du Bread and Puppet Theatre.

Le 11 décembre, création de la pièce de Roger Planchon *Le Cochon noir* à la Comédie de Caen.

1973 :

Le 1er février, au Théâtre du Palais Royal, est crée le spectacle *La Cage aux folles*, écrit par Jean Poiret, mis en scène par Pierre Mondy et interprété par Poiret et par Michel Serrault. La pièce est un grand succès duquel on tirera aussi un long-métrage.

Le 5 avril, Maurice Druon est nommé ministre des Affaires culturelles dans le second gouvernement Pierre Mesmer.

Le 4 mai, des propositions de Druon entraînent de fortes manifestations de protestation chez la totalité du secteur culturel.

22 mai, mort de Jean-Marie Serreau.

1973 :

14 janvier, lors d'une rencontre avec Brejnev à Minsk, Pompidou refuse de s'associer aux entretiens sur la réduction des forces en Europe centrale.

27 janvier, Signature des accords de Paris entre États-Unis, Vietnam du Nord et Vietnam du Sud.

9 février, la France établit des relations diplomatiques avec la RDA.

3 juillet, première conférence sur la sécurité et la coopération en Europe.

11 septembre, coup d'État militaire d'Augusto Pinochet au Chili avec l'approbation puis le soutien des États-Unis.

23 septembre, retour au pouvoir de Juan Péron en Argentine.

6 octobre, début de la guerre du Kippour. L'OPEP quadruple le prix du pétrole.

1974 : 26 février, présentation au TNP du *Tartuffe* mis en scène par Planchon. Le 8 mai, programmation au TNP de *La Tragédie optimiste* de de Vsevold Vichnievski, mise en scène par Jean-Pierre Vincent. Le 20 novembre, programmation de *Dreyfus*, de Jean-Claude Grumberg mis en scène par Jacques Rosner. 26 novembre, présentation à la MJC Gerland du spectacle *Une saison en enfer*, d'après Arthur Rimbaud, avec Gérard Guillaumat, mise en scène Bruno Boëglin (production du TNP).	**1974 :** Le 1er mars, Alain Peyerfitte est nommé ministre des Affaires culturelles et de l'Environnement dans le troisième gouvernement de Pierre Messmer. Le 8 juin, à la suite de la mort de Pompidou, Michel Guy est nommé Secrétaire d'État à la Culture dans le gouvernement de Jacques Chirac. Le 19 juillet, le secrétaire Guy annonce que Jack Lang sera évincé du Théâtre national de Chaillot le 30 septembre, remplacé par André-Louis Périnetti. Il annonce aussi sa volonté de remplacer le directeur du TEP, Guy Retoré. Enfin, dès le 1er janvier 1975, Jean-Pierre Vincent sera directeur du Théâtre national de Strasbourg. En septembre, parution du premier numéro de la revue bimestrielle *Théâtre/Public*, éditée par le Théâtre de Gennevilliers. Le 23 octobre, avec le *Timon d'Athènes* de Shakespeare, Peter Brook inaugure le Théâtre des Bouffes du Nord.	**1974 :** 19 janvier, le Conseil des ministres décide le flottement du franc pendant six mois. 2 avril, mort de Georges Pompidou. 19 mai, Valéry Giscard d'Estaing est élu Président de la République (au premier tour, Mitterrand avait remporté le 43,23 % des suffrages). 25 avril, au Portugal, renversement de Marcelo Caetano, début de la Révolution des Œillets. 19 juin, le parlement approuve un plan social. 24 juillet, fin de la dictature des colonels en Grèce. 30 juillet, Nixon est mis en état d'accusation pour l'affaire « Watergate ». 9 août, Gerald Rudolph Ford devient président des États-Unis. 20 décembre, vote de la loi Veil au parlement autorisant l'interruption volontaire de grosses.

1975 :

2 janvier, présentation des spectacles de la compagne *Ballets Felix Blaska* à Villeurbanne.

Le 28 janvier, création de *A.A. Théâtres d'Arthur Adamov* à Villeurbanne.

Le 8 avril, création de la pièce d'Edward Bond *Lear*, mise en scène par Patrice Chéreau à Villeurbanne.

Le 9 avril, création de *Folies bourgeoises ou La petite illustration* de Roger Planchon à la Comédie de Saint-Étienne.

Le 21 octobre, le TNP présente le *Timon d'Athènes* mis en scène par Peter Brook.

1975 :

11 mars, création de L'Office national de création artistique (ONDA), association fondée par Philippe Tiry sous impulsion du secrétariat d'État.

Le 7 octobre, Strehler présente sa mise en scène de *Il Campiello* de Goldoni au Théâtre de l'Odéon. Le secrétaire d'État Guy lui propose de diriger un théâtre français.

9 mai, le Décret n°75-344 fixe le statut du Théâtre national de Chaillot.

21 mai, Klaus Michaël Grüber met en scène *Faust* de Goethe au sein de la Chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière.

Le 30 juillet, Antoine Vitez présente le spectacle *Catherine* d'après le roman *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon, au XXIX^{e} Festival d'Avignon.

1975 :

3-4 février, sommet franco-allemand entre Helmuth Schmidt et Valéry Giscard d'Estaing.

10-12 avril, visite officielle de Valéry Giscard d'Estaing en Algérie.

Le 17 avril, les khmers rouges rentrent dans la capitale du Cambodge, Phnom Pen.

12-17 mai, visite en France de Deng Xiao Ping.

1er août, Signature de l'Acte final de la conférence d'Helsinki. Trente-trois pays reconnaissent l'inviolabilité des frontières et des droits de l'Homme à l'exception des États-Unis, du Canada et de l'Albanie.

20 novembre, mort du général Francisco Franco.

9 décembre, premier Conseil européens des chefs d'État.

1976 :

Le 6 janvier, création de la pièce de Roger Planchon *Gilles de Rais* au TNP.

Le 2 mars, présentation à Villeurbanne de *Folies bourgeoises*.

6 avril, présentation du spectacle *L'Âge d'or* du Théâtre du Soleil à Villeurbanne.

En août, Patrice Chéreau met en scène *Der Ring des Nibelungen* (le *Ring* du centenaire) de Richard Wagner, dirigé par Pierre Boulez,

Le 23 novembre, présentation de l'œuvre de « théâtre-récit » *Catherine* d'Antoine Vitez.

30 novembre, présentation du spectacle d'Olivier Perrier *Les Mémoires d'un bonhomme*.

1976 :

Le 27 août, Françoise Giroud est nommée secrétaire d'État à la Culture dans le gouvernement Barre.

En septembre, Georges Lavaudant et Gabriel Monnet prennent la codirection du Centre dramatique national des Alpes.

Le 9 septembre, Strehler présente *Il Giardino dei ciliegi* au Théâtre de l'Odéon.

10 octobre, présentation de *Sommergäste*, d'après Maxime Gorki, mise en scène de Peter Stein, au Théâtre Nanterre-Amandiers.

30 octobre, création de *Palazzo mentale*, pièce de Pierre Bourgeade, mise en scène de Georges Lavaudant au CDNA de Grenoble.

7 décembre, le Théâtre de l'Aquarium crée l'œuvre collective *La Jeune lune tient la vieille…*, à la Cartoucherie de Vincennes.

1976 :

21 janvier, vol inaugural du Concorde.

4 février, le Conseil des ministres vote en faveur de l'entrée de la Grèce dans la CEE.

4-8 février, XXII^{e} Congrès du PCF : abandonne de la notion de dictature du prolétariat.

24 mars, coup d'État militaire en Argentine.

2 avril, contrat entre la France et l'Algérie sur les livraisons de gaz.

30 juin, le sommet de 29 partis communistes européens affirme l'indépendance à l'égard de Moscou, naissance du projet de l'eurocommunisme.

25 août, Raymond Barre est nommé premier ministre.

9 septembre, mort de Mao Zedong.

15 décembre, le 94 % des votants mettent fin au régime franquiste par voie de référendum.

1977 : 1er mars, présentation au TNP de *Falstafe* de Valère Novarina dans la mise en scène de Marcel Maréchal. 15 mars, présentation au TNP de *Paysans* d'après Balzac, mise en scène de Bernard Sobel. 29 avril, création de la pièce *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel à Villeurbanne. Le 28 octobre, le Teatr Cricot 2 de Tadeusz Kantor présente à Villeurbanne *La Classe morte, séance dramatique*. Le 16 novembre, Manfred Karge et Matthias Langhoff (Théâtre de la Volksbuhne de Berlin-Est) sont invités au TNP pour créer *La Bataille* de Heiner Müller. Le 29 novembre, le Théâtre de la Taganka, dirigé par Iouri Lioubimov, présente 3 spectacles au TNP, à partir de *Dix jours qui ébranlèrent le monde,* d'après John Reed.	**1977 :** 3 février, Création officielle des directions régionales des affaires culturelles (DRAC) via le décret n° 77-115. Le 30 mars, Michel d'Ornano est nommé ministre de la Culture et de l'Environnement. 2 novembre, présentation au Théâtre de l'Odéon de la mise en scène de Strehler du *Roi Lear* de Shakespeare.	**1977 :** Le 20 janvier, James Earl Carter devient président des États-Unis. 31 janvier, inauguration du Centre Georges Pompidou. 20 mars, Jacques Chirac élu maire de Paris. 26-28 avril, plan national Barre pour l'emploi. 14 septembre, rupture de l'Union de gauche. 28 octobre, un discours du chancelier Schmidt à l'International Institute of Strategic Studies (IISS) de Londres marque le début de la crise des euromissiles.

1978 :

Le 17 mars, Claude Régy présente au TNP *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke.

Le 26 avril, création d'*Antoine et Cléopâtre* mise ne scène de Roger Planchon à Villeurbanne.

Le 10 mai, création de *Périclès, prince de Tyr*, conçu en diptyque avec *Antoine et Céopâtre*.

Du 29 mai au 3 juin, Le TNP et la mairie de Villeurbanne présentent le premier Forum du jeune théâtre.

Le 18 octobre, présentation de la mise en scène de Lavaudant de *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht.

28 novembre, présentation de la tétralogie Molière mise en scène par Vitez.

1978 :

31 janvier, par le décret n°78-100, est instauré un lien organique entre le Théâtre national de l'Odéon et la Comédie-Française, dirigées par Pierre Dux.

Le 5 avril, Jean-Philippe Lecat est nommé ministre de la Culture et de la Communication dans le second gouvernement de Raymond Barre.

Le 27 juin, Strehler présente sa version de *La Tempesta* de Shakespeare au Piccolo Teatro.

Le 12 juillet, Manfred Karge, Matthias Langhoff et François Rochaix présentent au Festival d'Anjou la mise en scène du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

1978 :

4 janvier, visite en France du Président Jimmy Carrter.

16 mars, enlèvement d'Aldo Moro par les brigades rouges en raison de son projet d'ouvrir le gouvernement au PCI. Son corps sera retrouvé le 9 mai.

31 mars, troisième gouvernement Barre à la suite des élections législatives.

5 octobre, approbation d'une nouvelle Constitution en Espagne.

14 octobre, Jean-Paul II est élu au Saint Siège après la mort de Jean-Paul I^{er}.

5 décembre, naissance à Bruxelles du nouveau Système monétaire européen.

16 décembre, rétablissement de relations diplomatiques entre la Chine et les États-Unis.

1979 :

Le 5 janvier, présentation au TNP des *Milles et une nuits*, mise ne scène de Jérôme Savary avec Le Grand Magic Circus.

Le 20 mars, présentation au TNP de *Jean-Jacques Rousseau* de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux, mise en scène de Jourdheuil.

Le 3 avril, présentation au TNP de *Hamlet-Machine* et de *Mauser* d'Heiner Müller, mises en scène de Jourdheuil.

Le 18 mai, présentation au TNP de la pièce *Septem Dies*, mise en scène de Bruno Boëglin.

Le 29 mai, création de la pièce d'Harold Pinter *No man's land*, mise en scène de Roger Planchon.

Le 8 octobre, Bob Wilson crée son œuvre *Edison* dans une coproduction du TNP-Villeurbanne avec la Byrd Hoffman Foundation.

1979 :

Jean-Pierre Angrémy succède à Guy Brajot à la direction du théâtre et des spectacles.

Création de six Centres dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse (CDNEJ), à Caen, Montreuil, Lille, Lyon, Sartrouville, Strasbourg.

Le 5 mai, le Théâtre du Soleil met en scène à la Cartoucherie de Vincennes *Méphisto*, d'après Klaus Mann.

Le 3 juin, André Engel met en scène *Kafka – Théâtre complet* au TNS de Strasbourg.

Le 7 juillet, Alain Françon crée la pièce de Vinaver *Les Travaux et les jours* dans le cadre de : Théâtre Ouvert en Savoie.

Le 14 novembre, Victor Garcia crée le spectacle *Gilgamesh* au Théâtre national de Chaillot.

Avec le numéro 32-33 de décembre, la revue *Travail Théâtral* cesse ses publications.

1979 :

4 janvier, sommet en Guadeloupe sur la place de l'Europe dans les négociations (Strategic Arms Limitation Talks).

Le 11 février, l'ayatollah Khomeini prend le pouvoir en Iran et renverse le Shah.

26-28 avril, visite officielle de Giscard d'Estaing en URSS.

3 mai, victoire de Margaret Thatcher aux élections en Grande-Bretagne.

10 juin, élections européennes de neuf pays de la CEE.

12 décembre, L'OTAN vote le principe du déploiement de nouveaux missiles nucléaires pour contrer les SS 20 soviétiques.

26 décembre, invasion soviétique de l'Afghanistan.

1980 :

Le 3 mars, création à Villeurbanne d'*Athalie* de Racine, mise en scène de Roger Planchon.

11 mars, création du spectacle *Ils* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, mise en scène d'Andrzej Wajda (coproduction TNP et Nanterre-Amandiers).

Le 28 avril, création à Villeurbanne du *Dom Juan* de Molière, conçu en diptyque avec *Athalie*.

Le 9 mai, présentation à Villeurbanne de l'œuvre *La Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong*.

Le 30 et 31 mai, Festival Bred and Puppet theatre à Villeurbanne, organisé par la Ville de Villeurbanne et le TNP.

Le 18 novembre, présentation de la mise en scène de *Bérénice* par Antoine Vitez.

1980 :

Le 15 janvier, création au Théâtre de Gennevilliers de la pièce *Honte à l'humanité*, écrite, jouée et mise en scène par Jean-Louis Hourdin, Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel.

Le 28 octobre, Peter Stein présente sa mise en scène de la trilogie de *Die Orestie des Aischylos* à la Maison de la Culture de Bobigny.

Le 25 novembre, Jacques Lasalle met en scène la pièce de Vinaver *À la renverse* au Théâtre national de Chaillot.

1980 :

5 février, accords pour construire un char de combat franco-allemand.

29 avril, accord franco-allemand pour la construction de deux satellites de télévision.

19 mai, rencontre entre Giscard d'Estaing et Brejnev à Varsovie.

19 septembre, visite officielle de Margaret Thatcher en France.

25-28 septembre, deux attentats contre des écoles israélites, deux synagogues et le Mémorial du martyr juif inconnu revendiqués par le FANE.

3 octobre, attentat contre la synagogue de la rue Copernic.

15-22 octobre, voyage en Chine de Giscard d'Estaing.

2 août, Un attentat d'extrême droite à la garde de Bologne fait 84 morts et 203 blessés.

1981 :

Le 3 mars, Isabelle Sadoyan, Jean Bouise, Claude Lochy et d'autres membres de la troupe du TNP mettent en scène la pièce d'Alexandre Vampilov *L'Été dernier à Tchoulimsk* dirigés par Simone Amouyal (assistante de Planchon).

Le 6 mai, Chéreau crée à Villeurbanne sa mise en scène de *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen.

Le 26 octobre, présentation de la pièce *A piece of monologue* de Beckett mise en scène de David Warillow, suivie le 28 par *Le Dépeupleur*.

Le 18 novembre, présentation au TNP de l'œuvre scénique de Richard Foreman *Café Amérique*.

Le 30 novembre, présentation au TNP de la mise en scène de Lavaudant des *Géants de la montagne* de Pirandello.

Du 7 au 12 décembre, La Ville de Villeurbanne et le TNP organisent le quatrième Forum du jeune théâtre.

1981 :

Le 27 janvier, le Cirque à l'Ancienne est érigé en « cirque national », appellation officialisée l'année suivante et qui lui vaut une aide substantielle de l'État.

Le 9 avril, Strehler met en scène une seconde version de *L'Anima buona del Sezuan* au Teatro comunale de Modène.

En mai, la nomination d'Antoine Vitez à la direction de du Théâtre national de Chaillot est confirmée.

Le 22 mai, Jacques Lang est nommé ministre de la Culture dans le gouvernement Pierre Mauroy.

En septembre, Robert Abirached est nommé directeur du théâtre et des spectacles.

30 septembre, adoption en Conseil des ministres du projet de loi de finances pour 1982, qui double le budget de la Culture et le porte à 0,75% du budget de l'État.

1981 :

20 janvier, Ronald Wilson Reagan devient président des États-Unis.

11 avril, Le X^{e} congrès du SED confirme Honecker à la tête du parti et de la RDA.

10 mai, victoire de François Mitterrand au second tour des élections présidentielles.

14-21 juin, victoire des partis de gauche aux élections législatives (le 4 mars le ministre Lecat démissionne en faveur de Michel d'Ornano).

18 juin, le Parlement de Strasbourg se prononce pour l'abolition de la peine de mort.

13 juillet, au cours du sommet franco-allemand, Mitterrand se prononce en faveur de l'équilibre des forces nucléaires en face des SS 20 soviétiques.

17 juillet, introduction de la semaine de 39 heures et de la 5ème semaine de congés payés.

13 décembre, le gouvernement polonais du général Jaruzelski décrète l'état de siège contre les agitations du syndicat Solidarité (Solidarność).

1982 :

Le 2 mars, présentation au TNP de la mise en scène de Hans Peter Kloos de *Susn* de Herbert Achternbuch.

Le 5 mai, création au TNP de la mise en scène de Claude Régy de *Grand et petit* de Botho Strauss (spectacle coproduit par le TNP et par les Ateliers Contemporains).

Le 9 juin, présentation au TNP de l'œuvre scénique *Un conseil de classe très ordinaire* mise en scène de Jean-Louis Benoît (Théâtre de l'Aquarium).

Le 5 octobre, présentation au TNP de l'œuvre scénique *Wielopole Wielopole* de Tadeusz Kantor (Teatr Cricot 2 de Cracovie).

Le 8 novembre, création au TNP de la mise en scène de Strehler d'*Arlecchino servitore di due padroni* de Goldoni.

1982 :

2 mars, adoption de la première loi sur la décentralisation instituant une dotation spéciale pour financer l'action culturelle locale.

Le 8 mars, François Mitterrand annonce la liste définitive des grands projets à réaliser pendant son septennat, parmi lesquels la reconstruction du Théâtre de l'Est Parisien.

Le 1er mai, Jack Lang et Mélina Mercouri organisent « Les rencontres méditerranéennes » d'Hydra avec six autres Ministres de la Culture de pays « latins » et « non alignés ».

Le 27 juillet, Jack Lang, au cours de la deuxième conférence mondiale des ministres de la Culture à Mexico, prononce un discours dans lequel dénonce l'impérialisme américain et affiche sa proximité, dans la différence, avec le gouvernement cubain.

Le 16 septembre, Patrice Chéreau est nommé à la Direction du Théâtre des Amandiers avec Catherine Tasca.

1982 :

23 janvier, signature du contrat franco-soviétique sur le gaz.

Le 3 mars, est adoptée les « lois Deferre » portant sur la décentralisation de l'administration française et qui instaurent une nouvelle articulation des pouvoirs entre l'État, les régions, les départements et les communes.

30 avril, le Général Dalla Chiesa, coordinateur de la lutte contre la mafia est tué à Palerme.

12 juin, dévaluation du franc de 5,75 %.

18 octobre, mort de Pierre Mendès France.

12 novembre, Iouri Vladimirovitch Andropov devient secrétaire général du Parti communiste de l'Union soviétique.

1983 :

Le 7 janvier, création de l'œuvre scénique *Ionesco* de Roger Planchon, d'après des textes d'Eugène Ionesco, au Nouveau Théâtre de Nice.

Le 15 février, présentation au TNP du Ballet *Bandonéon* de Pina Bausch (Tanztheater de Wuppertal).

Le 19 avril, présentation au TNP de la mise en scène de Peter Brook *La Tragédie de Carmen*, d'après Bizet, Meilhac et Halévy et Mérimée.

Le 12 octobre, création au TNP de *The Civil wars* de Bob Wilson (coproduction du TNP).

Le 19 octobre, présentation au TNP de l'œuvre scénique *Macbeth* de Carmelo Bene.

Le 15 novembre, création par Roger Planchon de la pièce de Roland Dubillard *Où boivent les vaches*.

Le 22 novembre, création de la pièce de Roger Planchon *Alice par d'obscurs chemins*, conçue en diptyque avec *Où boivent les vaches*.

1983 :

Le 22 février, Chéreau crée la pièce de Bernard-Marie Koltès *Combat de nègre et de chiens* au Théâtre Nanterre-Amandiers.

23 mars, dans le troisième gouvernement Pierre Mauroy

Le 6 mai, L'Odéon devient à la fois « Théâtre de l'Europe », sous la direction de Giorgio Strehler, et accueillera à nouveau la troupe de la Comédie-Française.

Le 16 juin, naissance de l'Odéon-Théâtre de l'Europe sous impulsion du ministre Jack Lang. La direction est confiée à Giorgio Strehler.

Le 4 octobre, Bernard Bloch et Jean-Pierre Wenzel crée la pièce *Vater land : le pays de nos pères* de Wenzel au Théâtre de la Tempête.

Le 3 novembre, Strehler crée une nouvelle version de sa mise en scène de *La Tempesta* de Shakespeare.

1983 :

20 janvier, lors d'un discours devant le Bundestag, Mitterrand se prononce à faveur de l'indépendance nucléaire de la France.

20-23 janvier, réunion à Paris de 7 chefs d'État socialistes.

5 février, Klaus Barbie est extradé de Bolivie et il est inculpé de crime contre l'humanité.

25 mars, le plan Delors entame une politique d'austérité après les premiers essais de relance de l'économie dès 1981.

23 octobre, des dizaines de milliers de manifestants pacifistes défilent à Bonn, Hambour, Bruxelles, Rome, Madrid et Londre contre le déploiement des euromissiles. Les premiers missiles sont néanmoins déployés à Common (Grande-Bretagne) et à Comiso (Italie).

1984 :

Le 25 janvier, présentation au TNP de la mise en scène de Claude Régy de la pièce de Peter Handke *Par les villages*.

Le 31 janvier, présentation au TNP des ballets *Kontakthof* et *Barbe Bleue* (Tanztheater de Wuppertal).

Le 13 mars, création de la mise en scène de Karge et Langhoff de *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (coproduction du TNP).

Le 21 mars, présentation au TNP de l'adaptation et mise en scène de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi.

Le 10 mai, mise en scène de Manfred Karge et Matthias Langhoff de la pièce Kleist *Frédéric, prince d'Hambourg* (spectacle produit par le TNP).

Le 4 décembre, présentation au TNP de la mise en scène de Lavaudant de *Richard III* de Shakespeare.

1984 :

Le 1er janvier, la Convention collective nationale pour les entreprises artistiques et culturelles reconnaît la « qualité d'auteur » du metteur en scène.

En janvier, parution du n°1 de la revue Théâtre en Europe.

Le 18 janvier, le Théâtre du Soleil met en scène la première partie d'*Henri IV* de Shakespeare.

Le 12 juin, création au Piccolo de la mise en scène de Grüber de la pièce de Franz Jung *Nostalgia*, reprise au Théâtre de l'Europe.

22 juin, premier Conseil de la Culture sous présidence française de l'Union Européenne à Luxembourg.

Le 1er décembre, Klaus Michel Grüber met en scène *Bérénice* de Racine à la Comédie-Française.

1984 :

Le 13 février, Konstantin Oustinovitch Tchernenko devient secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique.

De février à mars, dernier cours de Michel Foucault au Collège de France portant sur *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II.*

12 mars, les mineurs anglais débutent une grève qui durera une année.

11 juin, mort du secrétaire du PCI Enrico Berlinguer.

17 juin, premières élections européennes. Le Front national remporte le 11 % des voix.

20-23 juin, voyage de Mitterrand en URSS.

17 juillet, avec les démissions du gouvernement Mauroy et la nomination de Laurent Fabius, le PCF interrompt sa participation au gouvernement.

19 octobre, visite officielle de François Mitterrand en Algérie.

1985 :

Le 5 février, présentation au TNP de la mise en scène de Strehler de la pièce de Strindberg *Temporale* (*Orage*).

Le 12 mars, présentation au TNP de la mise en scène de Michel Raskine (assistant de Planchon) de la pièce de Karge *Max Gericke*.

Le 16 avril, présentation au TNP de la mise en scène de Hans Peter Cloos de la pièce *Mercedes* de Thomas Brasch.

Le 2 mai, présentation au TNP de la mise en scène de Jean-Michel Dupuis de la pièce *Class enemy* de Nigel Williams.

Le 21 mai, présentation au TNP de la mise en scène de Chéreau de *La Fausse suivante* de Marivaux.

Le 22 octobre, présentation au TNP de la mise en scène du *Mahabarharata* de Peter Brook, adaptation théâtrale de Jean-Claude Carrière.

1985 :

Le 31 janvier, Antoine Vitez crée sas mise en scène de la pièce d'Hugo *Hernani* au Théâtre national de Chaillot.

Le 19 avril, Chéreau crée la pièce de Müller *Quartett* au Théâtre des Amandiers.

Le 7 juillet, Peter Brook présente *Le Mahabharata* dans le cadre de la 39e édition du Festival d'Avignon.

Le 1er octobre, Claude Régy crée la pièce de Maeterlinck *Intérieur* au Théâtre Gérard Philipe.

Le 11 octobre, présentation de la mise en scène de Klaus Michael Grüber *König Lear* de Shakespeare au Théâtre national de Chaillot.

Le 27 novembre, Antoine Vitez crée sas mise en scène de la pièce d'Hugo *Lucrèce Borgia* au Théâtre national de Chaillot.

Le 14 décembre, mise en scène de Lavaudant de la pièce *Le Balcon* de Jean Genet à la Comédie-Française.

1985 :

12 janvier, proclamé l'État d'urgence en Nouvelle-Calédonie.

25 janvier, assassinat de René Audran, directeurs des affaires internationales, revendiqué par Action directe.

11 mars, Mikhaïl Gorbatchev est nommé secrétaire général du Parti communiste de l'Union soviétique.

20 septembre, Charles Hernu, ministre de la Défense et maire élu de Villeurbanne est contraint de démissionner après l'affaire *Rainbow warrior*, la destruction d'un navire de Greenpeace par les services secrets français.

2-5 octobre, visite officielle de Gorbatchev en France.

21 décembre, Coluche ouvre le premier resto du cœur.

1986 :

Le 3 mars, création de la mise en scène de *L'Avare* de Molière de Planchon à Villeurbanne.

Le 27 mai, présentation au TNP du Ballet *Bandonéon* de Pina Bausch, le 30 par *Sur la montagne, on entendit un hurlement* et, le 4 juin, par *1980*.

Le 3 juin, présentation au TNP de l'œuvre scénique *Qu'ils crèvent, les artistes* de Tadeusz Kantor (Tadeusz Kantor Centre Cricot 2).

Le 17 octobre, présentation au TNP de la mise en scène de Lavaudant de *Palazzo mentale.*

Le 21 novembre, création au TNP de la mise en scène de Bruno Boëglin de la pièce *Six personnages en quête d'auteur* (coproduction du TNP).

Le 1er décembre, création au TNP de la mise en scène d'André Engel de la pièce *Venise sauvée* d'après Hoffmannsthal (coproduction du TNP).

1986 :

Le 20 mars, François Léotard est nommé ministre de la Culture et de la Communication dans le gouvernement de cohabitation de Chirac.

Le 24 avril, Antoine Vitez présente une nouvelle version de sa mise en scène d'*Électre* de Sophocle.

Le 24 avril, Chéreau crée la pièce de Bernard Marie Koltès *Quai Ouest* au Théâtre des Amandiers.

Le 13 novembre, en annexe à la signature de la convention entre le Syndicat National des Metteurs en Scène et le Syndicat des Directeurs de Théâtre Privés Parisiens stipule que « que la rémunération de la conception artistique [de l'œuvre du metteur en scène] se fasse sous forme de droits perçus directement auprès du théâtre par la société des auteurs et compositeurs dramatiques. »

Le 5 décembre, Grüber met en scène l'adaptation d'un texte d'Hermann Broch, *Le Récit de la servante Zerline*, avec comme protagoniste Jeanne Moreau.

1986 :

1er janvier, l'Espagne et le Portugal entrent dans la communauté européenne.

8 mars, 4 journalistes d'Antenne 2 sont enlevés à Beyrouth.

16 mars, aux élections législatives la victoire du centre droit détermine la fin du gouvernement Laurent Fabius et ouvre la phase de la première cohabitation. Le Front national entre au parlement et Jacques Chirac sera nommé Premier ministre.

8 décembre, Le traité sur les forces nucléaires à portée intermédiaire, signé entre les États-Unis et l'Union soviétique, prévoit la destruction dans un délai de trois ans de tous les missiles à charges nucléaires et à charges conventionnelles en Europe, dont les fameux SS-20 et Pershing II (responsables de la crise des euromissiles).

18 décembre, début d'une grève des cheminots qui se poursuivra jusqu'au 16 janvier.

1987 : Le 16 mars, création de *George Dandin ou Le mari confondu*, mise en scène de Planchon, à Villeurbanne. Le 17 mars, présentation au TNP de la mise en scène de Brigitte Jaques de la pièce *Elvire, Jouvet 40*, d'après les cours au conservatoire national de Louis Jouvet. Le 13 mai, création du diptyque des pièces de Brecht *Baal* et *Dans la jungle des villes*, mise en scène de Georges Lavaudant **Dès la fin de la saison 1985/1986, Lavaudant est choisi comme codirecteur du TNP avec Planchon et Gilbert.**	**1987 :** Le 27 janvier, Chéreau crée la pièce de Koltès *Dans la solitude des champs de coton* au Théâtre des Amandiers. Le 14 mai, Giorgio Strehler présente la dernière version de *L'Arlecchino servitore di due padroni* au Piccolo teatro. 8 août, à Taormine, au cours de la I^{ère} édition du Prix Europe pour le Théâtre, soutenu par la Commission européenne. Le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouckine sont les premiers lauréats de ce prix. Le 1er octobre, Bob Wilson met en scène la pièce de Müller *Hamlet-machine* au Théâtre des Amandiers. Le 13 octobre, Luca Ronconi met en scène *La Serva amorosa* de Golodoni au Théâtre Nanterre-Amandiers.	**1987 :** 7 janvier, en réponse à un attaque libyen, l'aviation française bombarde des bases de radar sur le territoire de la Lybie. À partir du 9 février, et sous impulsion de Jack Ralite, ont lieu les *États Généraux de la Culture*. 21 février, arrestation des dirigeants d'Action directe. 22 février, accords du Louvre, à Paris, entre France, RFA, États-Unis et Canada. Stabilisation du taux d'échange et fin de la baisse du dollar. 4 mars, Mitterrand refuse la proposition de Gorbatchev au sujet du retrait des missiles nucléaires de portée intermédiaire en Europe. 4 avril, Chirac privatise TF1, chaîne attribuée au groupe de Francis Bouygues. 8 décembre, signature du Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty (Inf) entre États-Unis et URSS.

Cette chronologie a été construite en premier lieu à partir de l'étude des documents présents dans le fonds Planchon, conservé au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France. L'état actuel de l'inventaire permet de rendre compte de l'essentiel de l'évolution du parcours de Roger Planchon en relation avec le Théâtre de la Comédie, le Théâtre de la Cité et le Théâtre national populaire à Villeurbanne. À signaler que, dès 1972, l'analyse de la documentation du fonds actuellement disponible met davantage en relief la mission de centre de production et de diffusion de spectacles propre au TNP-Villeurbanne.

Pour ce qui concerne le « Contexte théâtral » et le « Contexte socio-politique et historique », nous renvoyons à une liste – non exhaustive – des ouvrages que nous avons consultés pour réaliser ce tableau chronologique :

ABIRACHED, Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale 1945-1985*, 4 volumes, Arles, Actes-Sud, 2005.

BERNSTEIN, Serge, MILZA, Pierre, *L'Allemagne. De 1870 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2010.

BRADBY, David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré-Champion éditeur, 2007.

CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *Chronologie de la France depuis 1944*, Paris, Éditions Nathan, 1998.

FERRO, Marc (dir.), *Chronologie universelle 1801-1992*, Paris, éditions, Nathan, 1993.

GENNACCARI, Federico, *Italia tricolore 1946-1989. Cronologia, personaggi, giornali. Dalla nascita della Repubblica al crollo del muro di Berlino*, Roma, Fergen, 2006.

GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, éditeur Einaudi, [1989] 2006.

GIRARD, Augustin, GENTIL, Geneviève (dir.), *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995.

GIRARD, Augustin, GENTIL, Geneviève (dir.), *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation française, 1996.

GONTARD, Denis, *La Décentralisation théâtrale en France : 1895-1952*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1973.

MARTIGNY, Vincent, « Chronologie politique, culturelle et intellectuelle (1959-1995) », in Vincent Martigny (dir.), *Dire la France : Culture(s) et identités nationales (1981-1995)*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 345-354.

PARISI, Ilaria, « L'indépendance européenne en question : la France et la crise des euromissiles (1977-1987) », *Revue Internationale*, n° 178, 2019, p. 57-71.

PÉRÈS, Rémi, *Chronologie de l'Allemagne au XX^e siècle. Histoire des faits économiques, politiques et sociaux*, Paris, Libraire Vuivert, 2000.

PIRONET, Olivier**, «** Chronologie de la Guerre d'Algérie », *Le Monde diplomatique* (disponible en ligne : https://www.monde-diplomatique.fr/mav/86/PIRONET/14100. Consulté le 3 mars 2022).

PHAN, Bernard, *Chronologie de la mondialisation. De 1492 à nos jours*, Paris, PUF, 2012.

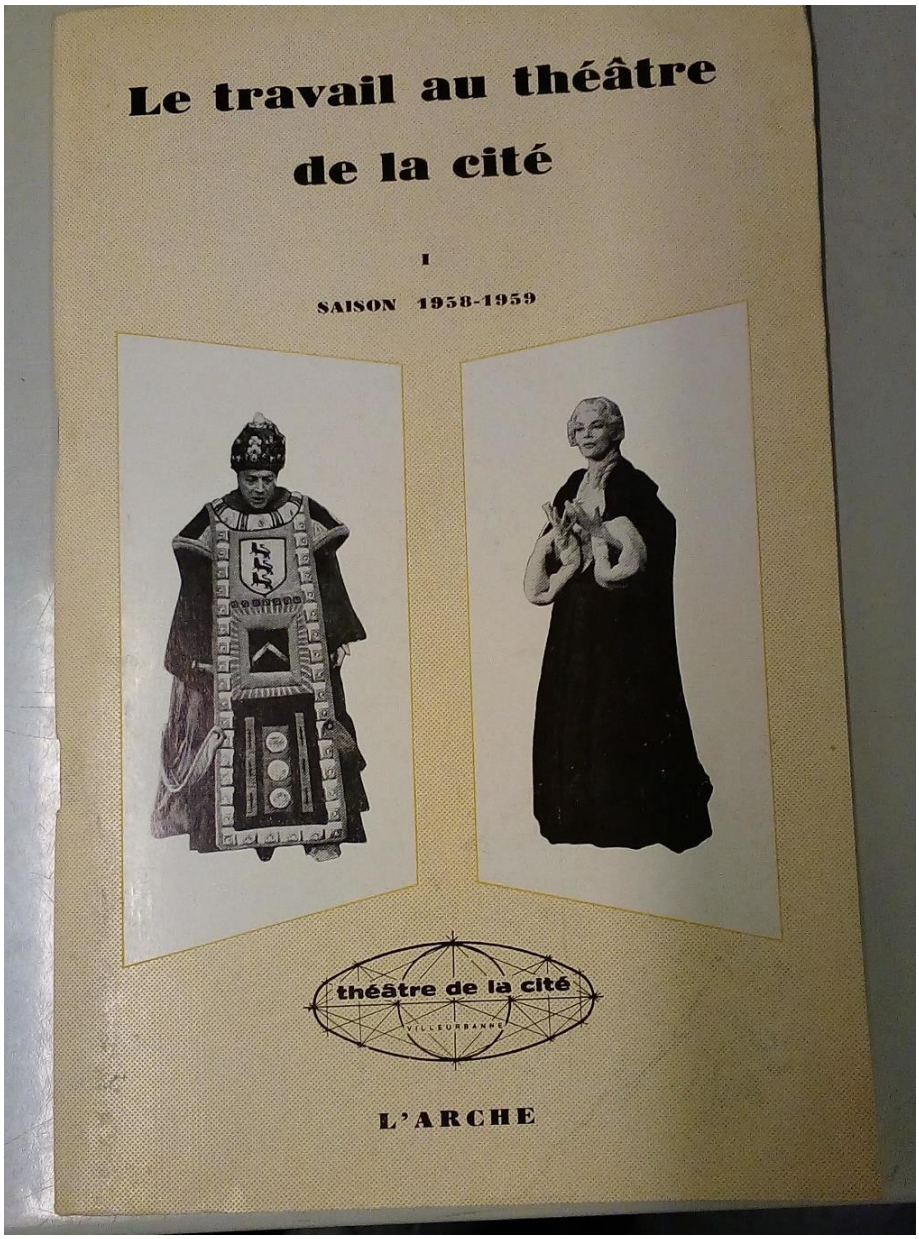
VERNEUIL, Christophe, *Chronologie du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 2010.

La chronologie du ministère de la Culture, « Histoire du ministère de la Culture. 60 ans d'action en 500 dates », disponible en ligne : https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ministere-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/lundi-19-juin-1972-Conference-d-Helsinki. Consulté le 20 juillet 2022.

Annexe II

Le Travail au Théâtre de la Cité, numéro 1, saison 1958-1959, Paris, L'Arche, 1959.

Nous reproduisons des extraits de cette publication, présente uniquement dans une section non inventoriée du fonds Roger Planchon. Il s'agit des notes de mise en scène de Planchon, des notes sur le décor de René Allio et des notes sur la préparation de la musique du spectacle *La Véridique Histoire du roi Henry IV* de Shakespeare, créé par le Théâtre de la Cité le 31 octobre1957.



LE TRAVAIL AU THEATRE

la mise en scène

Dessiner un serpent avec des pattes

« Dans le royaume de Tchou, une famille faisait des offrandes aux ancêtres. Le rite accompli, un pichet de vin fut donné aux gens de service.

« Ils étaient cependant tellement nombreux qu'il eût été difficile de faire boire tout le monde. Après un bon moment d'hésitation, on finit par prendre le parti suivant : chacun dessinerait un serpent sur le sol et celui qui aurait fini le premier recevrait le pichet de vin.

« Il y avait parmi eux un dessinateur habile qui, en un tournemain, eut achevé son serpent. C'était bien à lui que revenait de droit le vin.

« Il regarda autour de lui. Tout le monde s'appliquait. Alors, prenant le pichet de la main gauche, il détacha de sa main droite une branche d'arbuste et s'exclama, d'un air triomphant : « Que de temps vous mettez à la besogne ! Je vais ajouter des pattes à mon serpent. »

« Pendant qu'il s'amusait à faire des pattes à son serpent, un de ses camarades termina le sien. D'un coup brusque il lui arracha le pichet de la main en disant : « Un serpent n'a point de pattes, pourquoi lui en ajouter ? C'est donc moi qui ai achevé le premier et non pas toi ! »

« Et il se mit à boire.

« C'est ainsi que celui qui avait dessiné des pattes à son serpent vit lui échapper ce qu'il avait en main. »

ANECDOTE DES ROYAUMES COMBATTANTS.

Certains comédiens laissent ainsi échapper leur rôle : ce sont les comédiens les plus habiles qui ajoutent toujours des pattes au serpent. Ils ne le font d'ailleurs pas toujours pour un pichet de vin ou des applaudissements. Non, ils pensent bien faire. Ils pensent enrichir leur rôle. Or ils finissent par raconter une autre histoire. Ils commettent la même erreur que ce garçon qui regardait avec langueur la reine de la tragédie où il faisait de la figuration. S'appliquant à faire entendre aux spectateurs qu'en dehors de la tragédie elle-même il y en avait une autre : celle d'un garde amoureux dont on ne connaîtra l'histoire et le malheur que par ses regards. L'erreur du figurant est ici facile à comprendre, celle de la comédienne qui joue la reine et qui, elle aussi, dessine des pattes au serpent l'est beaucoup moins. Surtout si, comme le dessinateur, elle est habile. Les gens qui sont habiles répugnent à travailler sommairement. Il faut leur proposer le contraire. Mais là...

Essayons de fixer une règle. Au théâtre, tout ce qui renforce l'histoire (la fable), paraît juste.

Veut-on enrichir le personnage, il faut s'en tenir à la fable, *à l'histoire entière*, sinon on rajoute des pattes au serpent.

« Suspicion »

> « *Un paysan avait perdu sa hache. Il soupçonnait le fils de son voisin de la lui avoir volée et se mit à l'observer. Il trouva au jeune homme une démarche, un son de voix, une expression vraiment étranges. Tout semblait indiquer que c'était le voleur.*
>
> « *Plus tard le paysan retrouva sa hache, qu'il avait oubliée dans un ravin en allant couper du bois dans la montagne.*
>
> « *Le lendemain, ayant rencontré le fils de son voisin, il l'observa de nouveau avec attention. Mais la démarche du jeune homme, le son de sa voix, son expression, lui semblèrent tout à fait normales ; vraiment il n'avait en rien les manières d'un voleur.* »
>
> LI TSÉ.

Les comédiens sont souvent tentés de croire que le son de la voix, la démarche ou l'expression du visage définissent le voleur. Ils donnent ces signes avec une telle force et une telle clarté, que lorsque le jeune homme s'empare de la hache il est déjà excusé. Pouvait-il, avec cette démarche, cette voix, cette expression, faire autre chose ? Tout devient dès lors affaire de peau, de viscères, presque une fatalité physiologique. Le *Destin* est mis à contribution pour une hache. Il faut le dire : voler c'est prendre la hache. Ceux qui s'appliquent à l'intériorité commettent sur eux-mêmes la même erreur que le paysan.

Note sur le théâtre épique à propos de La Bonne âme

Le Berliner Ensemble a présenté *La Bonne Ame de Se Tchouan* avec des masques. Nous, nous présentons la même pièce sans masques.

Pour nous, le travail fait par le metteur en scène Bertolt Brecht est équivalent à son travail de dramaturge. Nous qui sommes si respectueux du texte de l'auteur de *Mère Courage* nous devrions respecter ses réalisations scéniques au point de non seulement nous en inspirer, mais de faire modestement un travail de copiste. Il n'y a rien de péjoratif dans ce mot. B.B. s'est expliqué longuement là-dessus :

> « *Il faut se libérer du dédain dans lequel on tient communément l'art de copier. Copier n'est pas si facile ; ce n'est pas une activité méprisable, c'est un art véritable. Je veux dire qu'il faut en faire un art, pour éviter précisément que la copie ne prenne un caractère rigide et stéréotypé. Pour faire appel à ma propre expérience, j'ai copié, en tant que dramaturge, des pièces japonaises, grecques et élizabéthaines ; en tant que metteur en scène, des adaptations du comique populaire Karl Valentin et des esquisses de scène de Caspar Neher ; et je n'ai jamais eu l'impression d'aliéner, pour autant, ma liberté. Donnez-moi un modèle raisonnable du* Roi Lear *et je me ferai un plaisir de le reconstituer. Quelle importance y a-t-il à voir Mère Courage, dans le texte de la pièce, donner de l'argent aux*

paysans pour l'enterrement de Catherine et, en étudiant le modèle, la voir compter l'argent dans sa main, puis répéter une pièce de monnaie dans sa bourse ? En fait, nous trouvons le premier trait dans la pièce et le second uniquement dans l'interprétation modèle de Weigel. Devez-vous, pour cela, retenir le premier et ignorer le second ? En fin de compte, nous ne donnons au théâtre que des copies de comportements humains. Les groupements scéniques et la manière dont ces groupes sont animés, s'ils signifient quelque chose, ne signifient que cela. C'est pourquoi notre théâtre n'est pas même réaliste puisqu'il sous-estime l'observation. Nos acteurs regardent en eux-mêmes au lieu de regarder ce qui les entoure. Ils ne considèrent les ressorts des actions humaines, dont tout le reste doit dépendre, que comme un moyen de manifester leur tempérament d'une façon spectaculaire.

« Les metteurs en scène utilisent les pièces comme des stimulants pour leur « vision », même les pièces modernes, qui ne sont pas des « visions », mais des transpositions de la réalité. Il faut en finir avec cette conception, et le plus tôt sera le mieux.

« Naturellement, il faut d'abord apprendre l'art de la copie, tout comme il faut apprendre à créer des modèles. Pour pouvoir être imités, les modèles doivent être imitables. Il ne faut pas confondre l'inimitable et l'exemplaire. Et, s'il y a une imitation servile, il y a une imitation souveraine. Il faut ajouter que, quantitativement, cette dernière ne contient pas moins de « similitude » que l'autre.

« Pratiquement, il suffira que tous les éléments narratifs essentiels du modèle servent de point de départ aux répétitions ultérieures. Mis à part le concept de ces éléments narratifs, qui n'est pas familier à nos metteurs en scène, et la fonction sociale des histoires racontées par les pièces modernes, qui leur est également inconnue et, en partie, antipathique, il est grand temps d'arriver, au théâtre, à une méthode de travail qui corresponde aux données de notre époque, c'est-à-dire au travail collectif, au travail qui rassemble les expériences de tous. Nous devons parvenir à une description de plus en plus proche de la réalité.

« Et c'est, au point de vue esthétique, une description plus subtile et plus forte. Ce but ne peut être atteint que si nous utilisons les acquisitions du passé, mais sans en rester là. Les modifications apportées au modèle ne devraient intervenir que pour rendre plus précise, plus nuancée, esthétiquement plus constructive et plus attirante la représentation de la réalité, afin de prendre prise sur cette réalité ; et ces modifications seront d'autant plus expressives qu'elles constitueront une négation de ce qui existe, ceci pour ceux qui connaissent la dialectique. »

Le théâtre épique est une forme dramatique nouvelle dont nous devrons apprendre patiemment à démonter et à remonter les modèles. Après quoi, nous pourrons voir comment la rendre encore plus efficace.

Toutefois ici se pose, pour nous, un problème : le style de jeu avec le masque exige un entraînement long que les acteurs français n'ont pas. Peut-être dix ans de travail seraient-ils nécessaires.

Nous avons donc décidé de présenter *La Bonne âme* sans masque, quitte à faire dans dix ans un nouveau montage.

Mais ne serait-il pas bon de se mettre tout de suite au travail ?

Trois autres raisons m'ont conduit à ce parti-pris.

1° B.B. n'a pas mis lui-même en scène *La Bonne âme*. Le talent de Benno Besson, à qui l'on doit la création de *La Bonne*

âme, sur la scène du Théâtre de Rostock, en 1956, n'est pas en cause, au contraire ; ce que j'ai pu voir de lui m'a enthousiasmé. Mais B.B. aurait-il procédé ainsi, aurait-il masqué ses personnages, comme l'a fait Besson ?

2° Notre manque de métier en tant que comédien masqué n'aurait-il pas orienté la pièce vers une imagerie simpliste, incapable de traduire tout son contenu ? N'aurions-nous pas risqué de lui donner une allure d'imagerie naïve ? Notre interprétation n'aurait-elle pas été comme une symphonie pour orchestre que l'on jouerait sur un harmonica ?

3° Autant l'emploi des masques dans *Le Cercle de craie caucasien* est simple à comprendre (chaque personnage aliéné porte un masque), autant sur les photos de *La Bonne âme*, dans la mise en scène de Benno Besson, le déchiffrage paraît difficile (je n'ai pas vu la réalisation, mais seulement les photos, ce qui explique peut-être cette difficulté).

Exemple : sur les photos du Berliner Ensemble, Soun n'est pas masqué. Est-il aliéné ? oui et non ; la marchande de tapis est masquée. Est-elle aliénée ? oui et non.

Sur quel autre critère, en dehors du critère d'aliénation, peut-on décider de masquer ou non les comédiens ?

Je pense que dans *La Bonne âme*, l'aliénation est chez tous à des degrés divers.

Il y a aussi le problème du style. L'emploi des masques donne-t-il un style plus épique à la pièce ? Je ne sais. De ce théâtre épique nous ne faisons que commencer l'apprentissage. Le masque est-il le seul moyen d'indiquer ce style ?

A nous d'en trouver d'autres.

Aux comédiens de Dandin, de La Bonne âme, etc.

Au régiment, dans les camps, dans tous les lieux et dans tous les cas où se produisent des brassages d'hommes et de milieux, on est frappé par le même phénomème : de ce groupe humain ou de cet autre, chaque membre est *différent* ; dans le même costume les hommes ne se ressemblent pas. Bien sûr, cette différence n'est pas d'espèce, elle est de *comportement*. Chacun par rapport aux autres se compose dans le *milieu* où il vit un « être pour les autres ». Dans une rue il n'y a pas deux pavés identiques, il n'y a que des familles de pavés.

Les comédiens sont d'une famille modelée par le même milieu, les mêmes conditions de vie, les mêmes réactions au monde.

Dans un de ces groupes, placez un comédien, il se distinguera d'emblée ; mais formez l'un de ces groupes avec des comédiens, il sera étrangement uni et lisse.

Or, jouer une pièce c'est composer l'un de ces groupes hétéroclites où tous les milieux sont représentés. C'est en somme

demander à une catégorie de pavés bien définie de suggérer tous les revêtements du sol possibles : le sable, le goudron, le marbre, le gravier, la terre, la boue...

On juge des difficultés ; qu'on ne s'étonne plus de voir la convention au théâtre.

Mais à qui la faute ? Aux comédiens, presque toujours. Ces comédiens pensent-ils que dans un film le physique, la manière d'être, le comportement sont essentiels et priment tout le reste, qu'ils se sentent, sur ce point-là, quand il s'agit de théâtre, remplis d'indulgence, et quand il s'agit d'eux-mêmes, remplis d'indignation à l'idée, qu'on ose à peine leur souffler, qu'il conviendrait peut-être d'y aller d'une composition poussée jusqu'aux détails.

Voici une des raisons qui me font dire qu'un comédien devrait toujours aborder son rôle comme une composition. Il ne s'agit pas de gâtifier, ni de poser des barbes sous le menton de l'éphèbe. Non. C'est autour de 1935 que l'on vit naître et sévir les comédiens routiers...

Quel reproche fait-on aux jeunes auteurs ? « Tous vos personnages parlent de la même manière, donc ce ne sont pas des personnages. » Quel reproche peut-on faire à une troupe ? « Tous vos comédiens parlent de la même manière, ont la même manière de marcher, de rire, de s'asseoir, ce n'est donc pas la réalité que vous nous présentez ici. » Eh bien, il faut le dire, nous sommes très déformés sur ce plan-là.

Nous savons que l'homme Bernard est différent de l'homme Pichon. Aussi croyons-nous qu'il leur suffit de jouer pour être différents. Cela est une vue fausse, parce que partielle. Un spectateur voit J.P. Bernard et G. Pichon presque identiques : *ce sont des comédiens.*

Le spectateur a raison.

Il convient donc de nous appliquer à rendre plus typiques les personnages, à les caractériser davantage, en un mot, *à envisager chaque rôle comme une composition.*

Voilà déjà un sujet de discussion. Mais d'autres raisons militent en faveur de la composition au théâtre. Nous en parlerons une autre fois.

R.P.

le décor

D'abord la scène. Quelle qu'en soit la forme, ou la conception (à l'italienne, et donc faite en principe pour servir un théâtre d'illusion ; élisabéthaine, et donc faite en principe pour servir un théâtre de participation), elle est une part de l'espace où s'inscriront les formes et les matériaux du décor, la lumière contribuant à la rendre sensible et à la structurer de diverses façons.

Plus que la forme de la scène et du théâtre, c'est la façon dont on utilisera cet espace (sur le plan de la décoration comme sur celui de la mise en scène et du jeu) qui fera que ce qu'on y présentera sera un spectacle d'illusion ou non, un spectacle de participation ou un spectacle distancé. Le problème de l'architecture théâtrale tel qu'on le pose généralement aujourd'hui apparaît là sous son vrai jour : c'est un faux problème. On peut faire du théâtre distancé sur une scène à l'italienne, et du théâtre illusionniste sur une scène en éperon. Cela, qui est affaire d'utilisation de la scène, n'a rien à voir avec les données de celle-ci.

Comment utiliser cet espace ? Il y a d'abord le vide ; c'est la donnée la plus simple à quoi on peut ramener la description de l'espace scénique. Le théâtre commence à partir du moment où le comédien y débouche.

Dès cet instant, le comédien (un corps d'homme) donne à la scène une échelle. Il noue et entretient avec les dimensions de la scène des rapports qui nous sont familiers, puisque ce sont ces rapports qui définissent notre perception habituelle du réel.

Tout ce qui viendra prendre place ensuite dans l'espace scénique devra tenir compte de cette première relation, ou relation fondamentale ; toute représentation d'objets ou de formes, qui est recréation d'un fragment d'univers cohérent, ne sera plus dès lors entièrement libre. Au contraire de ce qui se passe par exemple pour le peintre. En effet, si la seule donnée de base à quoi l'on peut ramener le tableau est, là également, spatiale et dimensionnelle : une surface plane, celle-ci n'a pas d'échelle ramenant au réel ; le corps humain est ici hors du tableau, c'est le corps de l'homme qui regarde. Le peintre est donc libre de recréer un univers hors de toute échelle. Les tableaux cubistes sont cohérents : dans un monde *développé* évoluent des personnages *développés*. Ou bien la femme nue, debout près d'une baignoire, que Bonnard a peinte : je la regarde et ne puis mettre en doute un instant que cette femme ne puisse utiliser cette baignoire.

Sur la scène, c'est à la même cohérence qu'il faut atteindre. Le personnage est un être vrai, jouxte des objets que sa seule présence rend vrais. Que nous placions une baignoire peinte à plat sur un morceau de carton découpé, à côté d'un comédien, on ne verra pas l'objet familier de M. X, l'objet que notre carton tend à représenter ; on verra l'objet vrai qui est sur la scène : un morceau de carton peint. Que l'on mette un acteur dans un décor cubiste et sa seule présence dénonce l'artifice du décor ; jamais le décor ne compromet la présence et la réalité de l'acteur. Peut-être d'ailleurs parce qu'on n'a jamais cherché à obtenir ce résultat dans un but concret, et que l'utilisation des esthétiques picturales a toujours été incohérente ou empirique, obéissant à une mode et non à des besoins.

La liberté que connaît le plasticien et les jeux auxquels il se livre seraient-ils donc interdits au théâtre ? Certainement pas. Mais ils ne peuvent y trouver de fin en soi, ils ne peuvent y être gratuits. La scène, cet espace choisi et délimité, ce point géométrique de tous les « projets », tire de ce fait le pouvoir de charger tout ce qui s'y trouve de significations. Rien ne peut être gratuit dans un décor, qui ne prenne dès sa plantation sur la scène un accent inattendu ou surprenant. Le travail du décorateur consiste donc non seulement à structurer l'espace scénique et à organiser des rapports entre cet espace et l'acteur qui servent la pièce et la mise en scène, mais aussi à prévoir le sens que prendront les objets et les formes dont l'interprétation dispose.

Ces objets qui jouent avec l'acteur et conditionnent le jeu de l'acteur sont des objets vrais comme l'acteur est un personnage vrai. Ils sont tenus au même degré de réalisme et de vraisemblance que le comédien. On peut mettre entre les mains de l'acteur un objet entièrement inventé, qu'on ne trouve pas dans la réalité, mais plus cet objet sera inventé, plus il devra avoir l'air vrai, viable, avec un poids, un volume, une densité, une « texture » réalistes.

Est-ce à dire qu'il faut se limiter sur la scène à une sorte de réalisme de nécessité et renoncer à toute utilisation du libre jeu des formes, ou des matières, ou des couleurs ? Et que cinquante ans de recherches dans le domaine de l'art moderne sont d'un enseignement inutile au théâtre ?

Il convient ici de distinguer entre ce qui sur la scène participe de la *représentation* et ce qui contribue à la *présentation* du spectacle pris dans son ensemble.

Car cet espace qu'est la scène ne se donne pas pour un substitut de réalité. Il est entouré de conventions, il est lui-même convenu, et s'il faut que l'objet qu'on y manipule soit un objet vrai, il ne convient pas pour autant de présenter le plateau lui-même comme une véritable campagne, un vrai rempart ou un vrai salon. Si nous refusons l'artifice dans la représentation, il nous semble au contraire que ce que nous devons à tout prix ne pas cacher dans la présentation générale du spectacle, c'est qu'il s'agit de théâtre. La présentation doit avouer le théâtre, et l'un des moyens les plus efficaces d'y parvenir dans notre domaine, c'est, au lieu de se borner à aider la pièce en faisant illusion, de faire en quelque sorte un décor qui la commente.

Comment se présente le travail de la décoration dans les deux sens que nous venons de délimiter ?

Dans la « représentation » il s'agit de servir le jeu du comédien et conjointement d'aider à la claire signification des épisodes. Mais la recherche et la réalisation de ces éléments qui aideront à l'intelligence du spectacle (costumes, accessoires, objets, indications de lieux) ne ressortissent évidemment pas

d'une copie servile du vrai, ou d'un quelconque naturalisme. Et d'abord il y a le choix des objets qui figureront le réel, choix qui à lui seul est déjà une intervention : il porte un sens. En outre, si l'on veut faire dire à un objet de théâtre ce que dit un objet vrai dans le quotidien (en fait il s'agit de lui en faire dire plus) il est nécessaire de le transposer. Tel banc de campagne, vieux, craquelé, luisant de patine, qui dit le bois, le temps, les champs et le travail artisan dont il est sorti, ne suggérerait plus rien de tout cela sur un plateau, où la distance élimine les aspérités, où il paraîtrait minuscule et presque mignard. Il faudra donc construire un autre banc, dont les aspérités seront soulignées, dont certains détails seront mis en valeur ou transposés. En somme, il faudra faire en sorte que cet objet ne soit plus réaliste vu de près pour l'être plus vu de loin. L'école qui a le mieux répondu à cette fonction du décor est sans doute l'expressionnisme avec ses transpositions, ses déformations et son goût de la matière ; l'expressionnisme comme outil, et non comme fin en soi. Analyse du détail, suggestion du vrai par une transposition expressive. On le voit, nous sommes loin du vérisme. Et c'est ici que les métiers du théâtre prennent leur véritable importance et qu'on voudrait les voir pratiquer avec dynamisme. Chercher de nouvelles solutions, utiliser des matériaux inhabituels, se tenir au fait de ce qui s'élabore à ce point de vue dans l'industrie, avoir les moyens de tout essayer... Le travail du menuisier et du machiniste deviendrait alors plus vivant et créateur : un travail moderne, comme on dit l'art moderne.

Dans la « présentation » il ne s'agit plus d'analyse mais de synthèse ; la décoration n'a plus à aider la pièce dans ses parties, mais dans son ensemble. Cadrer et présenter l'action en l'éclairant. L'exemple d'une école de peinture nous a permis de montrer ce que doit être le travail d'analyse ; cette fois c'est le cubisme, dans sa façon d'architecturer et de construire en développant, en ouvrant les choses, en les rendant intelligibles à partir d'une description de chacune de leurs parties, qui seront ensuite organisées, qui pourrait le mieux suggérer en quoi consiste la présentation. C'est dans cette part de son travail que la décoration est la plus libre et joue de la plastique de la manière la plus absolue. Elle n'y utilise la réalité qu'à la mesure de ses besoins, la recherche n'étant pas plus gratuite là qu'ailleurs, mais se développant dans une direction et dans un but bien concertés.

Il va de soi que les choses sont moins tranchées et systématiques que je ne les ai rendues pour les besoins de l'exposé, que les domaines de la « présentation » et de la « représentation » par exemple souvent se compénètrent, et que traiter à part l'une des activités du théâtre c'est un peu comme si l'on étudiait un organe hors de l'organisme, un organe « naturalisé ».

R. A.

la musique de scène

Nous en sommes encore à découvrir le rôle de la musique de scène, de la musique écrite directement pour le théâtre. Alors que les pays de haute culture qui nous entourent l'utilisent depuis longtemps déjà comme l'un des principaux éléments du spectacle (ne parlons pas des pays extrême-orientaux où la musique dramatique a le rôle définitif de la couleur), nous continuons, nous, de tâtonner dans la pénombre des mille et une expériences du « jeune » théâtre où la musique reste un art autonome, sans grands rapports, sinon de convention, avec le spectacle.

Ce qu'il est convenu d'appeler la musique de scène a eu d'abord l'étrange caractéristique d'être, comme « musique de scène », précisément, donc d'un point de vue dramatique, à peu près inexistante, *hors de la scène*, à moins qu'elle ne fût écrasante, envahissante, *hors du sujet*. La musique de Grieg pour *Peer Gynt* s'écoute sans le texte. Il vaut mieux pour l'un comme pour l'autre, qui ont évolué chacun dans leur voie, les écouter séparément. Strawinsky, par contre, a écrit pour *L'Histoire du Soldat* une musique sans âge, d'une plénitude merveilleuse, qui a laissé loin derrière elle l'œuvre de Ramuz.

Incapable de sortir de lui-même les techniques nécessaires — une musique *de scène* entre autres — où donc le théâtre est-il allé chercher un enseignement ? C'est qu'il lui a fallu progresser, hors des sentiers battus, des sacro-saintes traditions et pour tout dire hors d'une « éternité » dont on nous casse les oreilles. Progresser, évoluer ou mourir, tel était le dilemme. Alors s'est fait sentir l'influence du nouvel art moderne : le cinéma. N'est-ce pas le cinéma qui a obligé le compositeur à retrouver la notion d' « écriture scénique », tout comme il y a pour la musique de film une « écriture cinématographique » ? Cette écriture scénique est le fait du metteur en scène, qui suscite, ordonne et coordonne les divers éléments du spectacle afin de les inclure dans « son » œuvre. Même les heurts doivent y être harmonieux, nous voulons dire : utiles.

Très précisément, en ce qui nous concerne, l'œuvre est d'abord mise à plat, à nu devant nous. C'est un squelette qu'il faudra muscler et entriper. On part à zéro. Reste à suivre pas à pas la marche des répétitions, les retournements, les rebondissements. Chacun alors refait dans sa partie le même travail de construction, de démolition et de reconstruction : comédiens, décorateur, régisseurs, costumier, musicien. Ce dernier met sa technique au service d'une critique de l'œuvre bien définie, et le style même de l'écriture musicale doit se rendre à la volonté du metteur en scène. Je donne un exemple : lorsque nous avons monté notre adaptation des

Trois Mousquetaires, j'ai constamment modifié la partition — que j'ai refaite de fond en comble quatre fois — au jour, à l'heure, à la cadence même des répétitions. Tout d'abord une musique de style très « historique », avec effets d'époque, et tournée comme une gavotte. Ensuite ce fut le style du cauchemar, la rêverie romantique sur un thème donné, avec utilisation presque constante de la technique sérielle. Puis nouveau virage : le burlesque, l'absurde tiré d'une conception très moderne du comique. Enfin, l'enrichissement de toutes ces recherches, l'arlequinade sans coutures apparentes, toutes les influences brusquement fondues en une seule. Juste la clarté qui convenait. Nécessité donc de suivre pas à pas, de cerner chaque intention nouvelle.

D'ailleurs, dans chacun des spectacles totalement conçus par nous, et je pense à l'adaptation de *Casque d'Or,* à tous les burlesques, la musique suivait le texte en parallèle, c'était une mélodie en eaux vives qui d'un coup jaillissait en chansons. Le verbe rejoint la mélodie. C'est le point de jonction le plus explicatif, là où le drame devient totalement objectif. La musique n'est plus le catalyseur de l'émotion du spectateur, mais au contraire ce qui le maintient en éveil, le déconcerte. Là est une difficulté. Je rêve de spectacles où tous les arts se confondraient, où la musique serait visuelle, etc. Je pense à cette hampe de drapeaux, de tambours et de trompettes qui « plaçait » les songs de *Mère Courage* tandis que les comédiens se repersonnalisaient pour les chanter. Là tout était clair, évident, indispensable.

Terme exact : musique utile, musique qui contraint le spectateur à être toujours sur ses gardes, musique qui le protège de l'émotion digestive. Nous tirons notre leçon de Brecht. qui s'y connaissait. Il dirigeait lui-même ses musiciens impitoyablement. « Celui qui n'est pas d'accord avec ce principe renie sa propre spontanéité. »

Notre propos, à nous, pour qui tout est encore en gestation, notre propos est celui-ci : mise en scène, décors, costumes, éclairages, machineries, jeu des comédiens, musique, que tout se fonde dans et pour le spectacle. Aucun élément ne doit en ressortir. Tout dans le spectacle est esthétiquement équivalent. C'est une servitude qui pour chaque œuvre demande beaucoup de travail, de réflexion, et une loyauté absolue, un effacement de la fameuse « personnalité ». Si nous voulons que le théâtre soit un Art, il ne peut l'être qu'à ce prix.

C. L.

Annexe III

Schweyk collaboration Lochy et Eisler

BnF, ASP, fonds Roger Planchon, 4-COL-112 (139,8). Voir aussi une autre version de ce texte, conservée in BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1197).

La revue *Sinn und Form*, dirigée par Hans Bunge, envoie une lettre, datée 23 septembre 1963, à Claude Lochy en lui demandant des informations sur sa collaboration avec Hanns Eisler. Lochy lui répond une première fois le 19 octobre, pour lui communiquer de bien vouloir contribuer à sa proposition :

> J'ai peu connu le grand compositeur, mais le mois de travail que nous avons passé ensemble me laisse un souvenir extrêmement vif. J'aimerais donc, dans mon article, à parler de lu et non pas de son œuvre. Il s'agissait d'une rencontre à la fin de sa vie, d'autant plus émouvante.

En réalité, les documents retrouvés dans le fonds Planchon et analysés montrent que c'est Planchon à corriger, revoir, réécrire ce texte (*cf.* BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1197)). Nous reproduisons ci-de suite la totalité de l'article-témoignage, daté août et septembre 1961, intitulé *Rencontre avec Hanns Eisler* (pages numérotées de la 11 à la 14), que Lochy adresse à Hans Bunge le 7 novembre 1963 :

J'ai rencontré Hanns Eisler, à la fin de sa vie. Il venait en France pour régler avec moi les problèmes que soulevait le montage, à Paris, de *Schweyk*. En particulier, la réalisation des scènes des « Hautes sphères », dont la musique n'avait jamais été jouée et aussi celle des nombreuses chansons, dont le texte français devait être rerythmé sur la partition. Je n'ai connu l'homme qu'un seul mois, mais cette rencontre reste vivace et féconde. Je ne puis en parler que dans les limites étroites de ce court laps de temps, mais, à cette époque, Hanns Eisler, avait l'éclat et la profondeur des grands maîtres, dont l'œuvre avance plus vite que les simples rapports humains. Je me permettrai donc d'évoquer ici quelques flashes particulièrement frappants de notre collaboration. Ce sont de courts instantanées, car, je le répète, le souvenir de Hanns Eisler est vivant en moi, si proche que de tendre le bras me fait retoucher ces sensations d'il y a deux ans. Je parle au présent, on voudra bien m'excuser.

Hanns Eisler est petit et il a les yeux vifs. D'ailleurs, tout en lui est vif. Il fait, dit-il, de la musique moderne et populaire. « C'est bien là ce qui est difficile », lui dis-je. Il me répond : « Non ». En lui, tout parle et ce qui se passe autour de lui parle. Lorsqu'il explique sa musique, il s'organise en spectacle et pourtant, chacun de nous a le sentiment d'être sans cesse observé. Il m'explique pendant vingt minutes la nécessité de trois notes, mais le morceau entier ne pose

aucune difficulté. Il adopte ces attitudes avec humour, l'engageant à ne pas les juger contradictoires. Il sait poser tour à tour, comme essentiels, les problèmes de forme ou la rigueur idéologique. Ce serait sottise que de voir des contradictions dans sa démonstration. Il glisse savamment d'un problème à l'autre, mais impossible de voir le passage. Il est trop vif. Il attaque toujours, court à l'essentiel et s'il piétine sur les détails, c'est justement pour les définir comme essentiels. Il boucle la discussion aussi vite qu'il l'a ouverte. Il bouscule le temps si fort qu'il le réduit à une sensation de temps. C'est une technique qui touche au style de vie, ou inversement, un style de vie qui s'approche d'une technique. En fait, le moyen le plus sûr de rapporter ses paroles, serait d'avoir la science de décrire ses gestes.

Il mime la longue marche de Schweyk dans les steppes russes et l'évidence nous aveugle. Et puis voici le personnage de Mme Kopetzka : même corps, mêmes yeux tendres et malins, cette force à la fois satisfaite et sceptique qui résidait au sept de la rue Jean Huss à Prague. « Madame Kopetzka, non, ce n'est pas la Résistance ! Pas la vraie résistance. Elle a son commerce avant tout. La chanson de la femme du soldat est bien longue, n'est-ce pas, M. Lochy ? C'est que les conquêtes du 3ème Reich l'ont été. »

« Avec Bertolt Brecht, j'ai composé le chant du Miserere Allemand, bien avant Stalingrad, au moment où Hitler s'enfonçait de plus en plus en Russie. Tout semblait perdu et le Miserere était un exécutoire, un talisman. En fait, vous voyez, c'était une prophétie. » Je le questionne, en écoutant son enregistrement : « il se chante donc si rapidement ? ». Il riposte : « Bien sûr, c'est une musique tragique, elle ne perd pas de temps en larmes. Et puis les soldats sont gelés. Ils n'ont pas le temps de chanter. La brûlure des engelures leur donne un rythme saccadé. Quand vous avez très froid, vous sautillez. »

Voici que passe le chant de la « Moldau ». Il me sourit par-dessus ses lunettes et fredonne : « Vous reconnaissez ! les premières mesures du poème de Smetana ! Brecht et moi, nous sommes de grands voleurs. Nous avons passé toute notre vie à voler ! » et il rit aux éclats.

Ah, c'est « La Marche des Grands Veaux ! ». Mais oui, c'est exactement la « Horst Weissel Lied » ! ça c'est une vraie chanson militaire : elle est idiote … et terrifiante. Vous savez, j'aurais pu, comme d'autres, l'écrire en musique sérielle … ! ». Il s'arrête, m'observe du coin de l'œil et enchaîne en bondissant comme un cabri sur sa maladie de cœur !

« Henri dormait près de sa jeune Elise » doit être chanté sans ridicule, naïvement. Bertolt Brecht l'aimait beaucoup et il l'a mise dans trois de ses spectacles. Pas ridicule, entendez-vous, Monsieur Lochy, cher collègue. Surtout pas à la façon des cabarets berlinois qui sont sots et ne savent pas goûter la poésie naturelle.

Un grave problème ! les scènes d'opéra où apparaissent Hitler et son commando. J'ai tenté, dans la musique des « Hautes Sphères » d'imiter la grandiloquence des discours de Hitler. Est-ce ma faute si cela se résume à un pastiche de Wagner ? Hitler s'est chargé de le ridiculiser. D'ailleurs, la fin de Hitler, c'est la version idiote du « Crépuscule des Dieux ». Enfin, je veux dire ... la version réaliste, véritable ! il prend, à ce moment-là, la pose du Führer écoutant un opéra, mais il mime en même temps, tous les gardes du corps. Puis, il reprend : « Avec les huit contrebasses et les huit violoncelles, j'ai cherché à faire une musique bestiale ! Bestiale … » Il le crie en français, puis le reprend en anglais et en allemand. Il le déforme dans sa bouche, pour le rendre encore plus affreux. « Pour jouer cette musique, les instrumentistes seront obligés de prendre des poses ridicules. Encore un méfait du nazisme ! ».

Puis il parle de la partie de terreur qui existait dans *Schweyk*. « Il faut actualiser les SS, Monsieur Planchon. Il faut les rendre plus modernes. Vous comprenez ? Il ne faut pas donner l'impression d'envoyer des coups de pied dans des cadavres. Le nazisme n'est pas mort partout ! »

Enfin, la discussion se généralise et plusieurs personnes lui posent des questions.

- Sur son prix de Rome : « Oui, j'ai eu le Pris, en 1924. Et bien d'autres ! C'est encombrant les prix. Ils occupent toute une pièce chez moi. C'est une pièce perdue. Le Prix que j'aimerais toucher ? L'argent que l'on mettrait dans les appareils à disques des bistrots pour écouter mes chansons. »
- Sur son départ d'Amérique : « La Commission des activités anti-américaines ? Je me suis débattu trois jours contre ces gangsters. Nixon présidait. »
- Sur ses cours à l'Académie de Musique : « J'avais une centaine d'élèves. J'en ai gardé deux. L'industrie a besoin d'ingénieurs et l'art se passe de bohèmes. Brecht et moi, nous avons toujours été de grands bohèmes !!! »
- Sur Bertolt Brecht enfin : « Brecht était un plébéien, Monsieur et cher collègue, comprenez-vous ? Un plébéien. Il parlait argot et la richesse de sa langue est telle qu'il n'y a pas eu d'équivalence depuis cent ans ! »

« *Galilée* a d'abord été écrit en anglais. Pour le traduire en allemand, Bertolt Brecht a tout changé. Une bonne chose que les traductions. Il ne faut pas être servile vis-à-vis de soi-même. Et là, nous travaillons à ne pas être serviles vis-à-vis d'une forme de Brecht, mais à respecter le contenu. »

D’un seul coup il devient grave et un peu absent. Sur la bande magnétique, qui continue de se dérouler, Bertolt Brecht lit son fameux poème : « Nous avons voulu préparer le chemin de l’amitié ». Un long silence où la voix de Bertolt Brecht nous bouleverse tous. À la fin, Eisler parle : « C’est très nu, mais ce n’est jamais sec. Vous avez remarqué ? C’est peut-être son plus beau poème, mais seuls les artistes véritables connaissent le désespoir devant l’œuvre des maîtres. Moi, quand j’entends Beethoven, j’ai envie d’aller vendre des chaussures. »

Il écoute encore la bande magnétique où se passe maintenant une des chansons de *Schweyk*. Il sautille en mesure, danse devant nous. Par-dessus ses lunettes, il envoie un clin d’œil : « Elève de Schoenberg ! » Et je pense tout à coup à ce que nous disait un jour Elisabeth Hauptmann, au sujet de la musique de la *Décision*. La première partition avait été écrite Kurt Weil, mais Bertolt Brecht n’était pas satisfait. Il fallait la connaissance profonde de la dialectique d’Eisler pour faire le travail. Ce fut sa première collaboration avec Brecht. Nous avions rêvé de cette anecdote et nous étions émus de voir le petit bonhomme se mettre au piano déclarant : « Je ne sais ni chanter, ni jouer au piano. Un bon compositeur doit savoir se passer des instruments. Moi-même, je m’en suis passé très longtemps. D’abord parce que Schoenberg le recommandait et aussi parce que je n’avais pas de quoi m’en payer un ! »

Il est rentré à Berlin, un peu précipitamment. Sa maladie de cœur le faisait cruellement souffrir. Je l’ai accompagné jusque sur le quai de la gare et nous avons encore parlé de travail. Il voulait des traductions françaises pour son éditeur de Paris et me commandait le repiquage des « Hautes Sphères ». Il est resté un peu sur le marche-pied du train qui démarrait et nous lança : « Travaillez encore, mais ne vieillissez jamais ! C’est horrible ! »

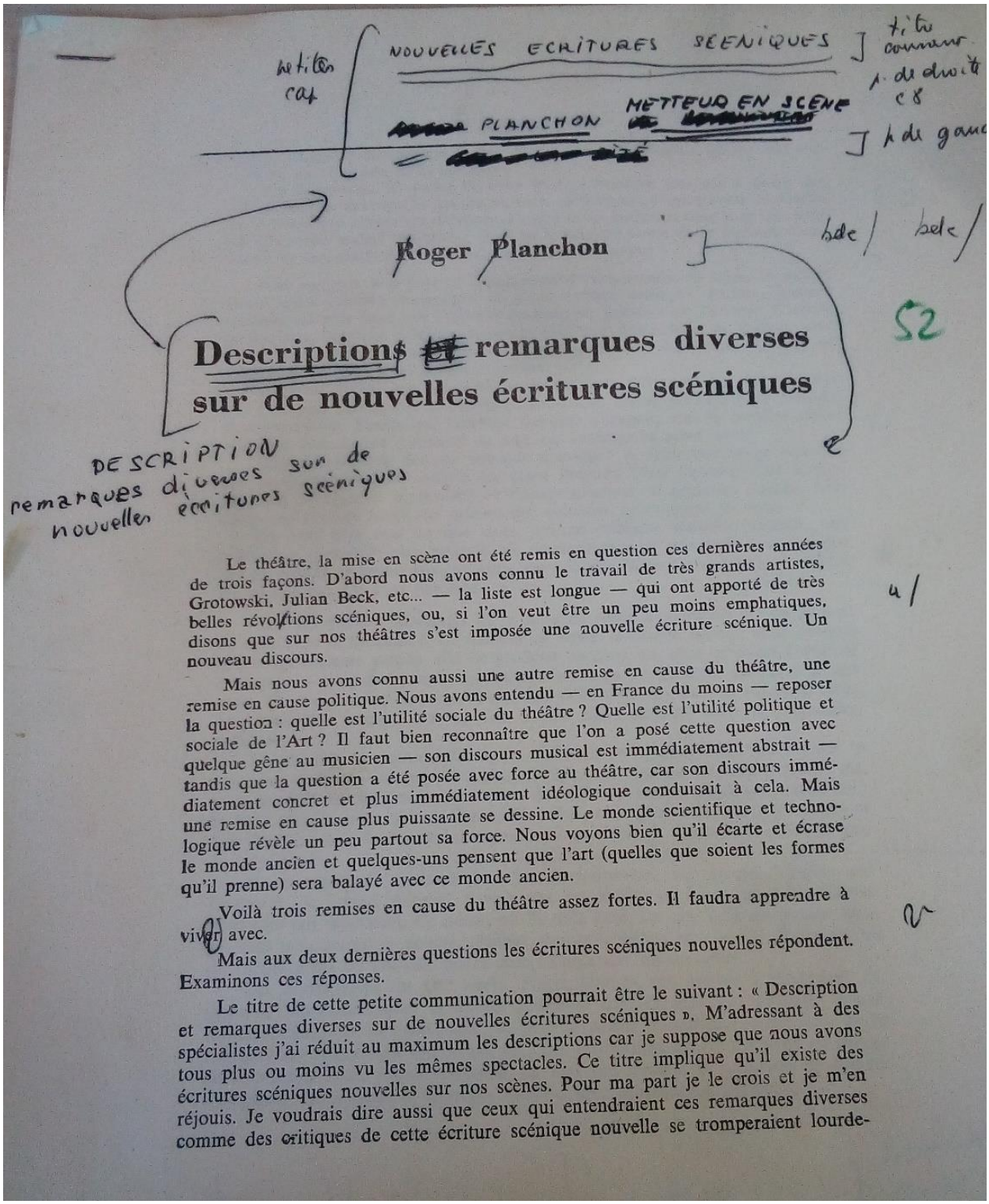
Je ne l’ai jamais revu.

Annexe IV

Nous reproduisons ici l'intégralité d'un article de Roger Planchon, jamais publié, tel qu'il a été retrouvé dans le fonds Bernard Dort de la Théâtrothèque Gaston Baty.

Planchon y présente la version écrite d'une communication prononcée au cours d'un colloque. Aucun indice ne nous indique, malheureusement, de quel colloque il s'agit. La morphologie de ce document suggère que ce texte a été préparé par les collaborateurs de *Travail Théâtral*, en vue d'être publié dans le premier numéro de cette revue. Les normes typographiques de ce document correspondent en effet à celles des articles de la revue publiés à partir d'octobre-décembre 1970. La date de préparation de ce texte, du moins pour ce qui est de sa forme écrite, doit donc tourner autour du début des années 1970, constat qui est confirmé par un intéressant commentaire de Planchon du spectacle de Victor Garcia, *Les Bonnes*.

Le metteur en scène d'origine argentine crée la célèbre pièce de Jean Genet une première fois à Vienne en juin 1970, pour la reprendre en deux occasions à Paris, une première version étant présentée le 7 avril 1970 au Théâtre de la Cité Internationale et la seconde le 3 août 1971 au Théâtre des Ambassadeurs. Par ailleurs, c'est peut-être au cours de son absence pour une saison entière de Villeurbanne, en 1970-1971, que Planchon a pu trouver le temps de participer à ce colloque et songer à une publication de ses « remarques ».



Roger Planchon

Description$ et remarques diverses sur de nouvelles écritures scéniques

Le théâtre, la mise en scène ont été remis en question ces dernières années de trois façons. D'abord nous avons connu le travail de très grands artistes, Grotowski, Julian Beck, etc... — la liste est longue — qui ont apporté de très belles révolutions scéniques, ou, si l'on veut être un peu moins emphatiques, disons que sur nos théâtres s'est imposée une nouvelle écriture scénique. Un nouveau discours.

Mais nous avons connu aussi une autre remise en cause du théâtre, une remise en cause politique. Nous avons entendu — en France du moins — reposer la question : quelle est l'utilité sociale du théâtre ? Quelle est l'utilité politique et sociale de l'Art ? Il faut bien reconnaître que l'on a posé cette question avec quelque gêne au musicien — son discours musical est immédiatement abstrait — tandis que la question a été posée avec force au théâtre, car son discours immédiatement concret et plus immédiatement idéologique conduisait à cela. Mais une remise en cause plus puissante se dessine. Le monde scientifique et technologique révèle un peu partout sa force. Nous voyons bien qu'il écarte et écrase le monde ancien et quelques-uns pensent que l'art (quelles que soient les formes qu'il prenne) sera balayé avec ce monde ancien.

Voilà trois remises en cause du théâtre assez fortes. Il faudra apprendre à vivre avec.

Mais aux deux dernières questions les écritures scéniques nouvelles répondent. Examinons ces réponses.

Le titre de cette petite communication pourrait être le suivant : « Description et remarques diverses sur de nouvelles écritures scéniques ». M'adressant à des spécialistes j'ai réduit au maximum les descriptions car je suppose que nous avons tous plus ou moins vu les mêmes spectacles. Ce titre implique qu'il existe des écritures scéniques nouvelles sur nos scènes. Pour ma part je le crois et je m'en réjouis. Je voudrais dire aussi que ceux qui entendraient ces remarques diverses comme des critiques de cette écriture scénique nouvelle se tromperaient lourde-

ment J'essaye ici de chercher le sens de cette écriture nouvelle, de montrer son discours latent et non de la critiquer.

Car il convient de parler de cette écriture scénique non pas à partir des déclarations de ceux qui la pratiquent, mais au contraire à son niveau, au niveau de sa réthorique propre, en décrivant d'abord et en analysant ensuite ce que cette écriture révèle malgré elle-même. Quel est le discours latent de ce discours manifeste ? Je vais tenter de noter quelques-uns de ces aveux.

Pour ma part, je préfère ne jamais opposer texte et mise en scène. Je préfère parler d'une écriture dramatique et d'une écriture scénique. Parfois l'écriture scénique est plus forte que l'écriture dramatique, parfois c'est l'inverse. Il arrive parfois que l'écriture scénique complète l'écriture dramatique, et parfois aussi que l'écriture scénique fausse, écrase, retourne l'écriture dramatique. Chacun de nous a vu sur nos scènes de tels exemples.

Pourquoi établir une hiérarchie entre ces deux écritures ? Le seul avantage que l'on peut reconnaître à l'écriture dramatique est sa possibilité de fixation, de conservation. Tandis que l'écriture scénique s'évapore avec la dernière représentation. Lorsque on y regarde de près, cet avantage est assez mince.

Que cherche cette écriture scénique nouvelle ? A offrir une image scénique plus forte que les mots qu'elle est censé illustrer. C'est l'inverse d'un théâtre classique (français en particulier) où l'image scénique est gommée, oubliée, mise au second plan au profit des ombres que suscitent, qu'évoquent les mots.

On voit déjà tout ce que cette écriture scénique nouvelle apporte, une expression corporelle plus poussée, un nouveau rapport scène-salle, un abandon des décors par un retour aux éléments, une nouvelle façon d'envisager les lumières, les décors, etc. Ce n'est pas rien.

Une des grandes directions de la mise en scène aujourd'hui est de pousser au maximum la théâtralité. Le metteur en scène, à chaque instant, nous propose une image violente, outrée, afin de produire un choc. La mise en scène s'organise d'images en images. Lorsque une image scénique est épuisée, on passe à une autre Ce que la mise en scène abandonne définitivement, c'est le réalisme. Nous ne seront plus jamais dans un lieu précis, mais toujours dans la célébration théâtrale.

Le metteur en scène utilisera les éléments les plus simples pour créer le jeu, pour créer ces images. Une grande cape, une tige de fer, une planche, etc. mais ces quelques éléments permettront de varier les images-chocs proposées, dont la base sera le sexe et la violence, l'humour, etc. et chacune de ces images et leur déroulement s'ordonneront comme un cérémonial. Parlons d'abord un peu de la violence.

Si on superpose, comme dans un portrait-robot, les images formées par Grotowski, le Living, Arrabal, Savary, etc. on obtient un décor, un cadre unique pour tous ces spectacles. Ce décor, on l'a déjà écrit, est une salle de torture, avec ou sans accessoires — fouets, chaînes, cercueil, billot, etc. — Ce décor est un peu l'équivalent du château perdu dans l'orage des romantiques.

Les romantiques du XIX[e] siècle, Hugo, Dumas, etc. restent à l'extérieur du château. Les romantiques modernes pénètrent dans la salle des tortures Aucun drame romantique, ni mélodrame, ne peut se passer du château mystérieux de la cabane dans l'orage, du souterrain, etc. Les accessoires ou les éléments de décors du néo-romantisme actuel dessinent un lieu qui évoque la chambre de torture médiévale, ou la cave, la chambre sordide des tortionnaires modernes.

Des milliers de films évoquent la torture moderne, principal élément dans les luttes d'agents secrets qui nous sont présentées. Le théâtre moderne, plus radical, n'évoque plus, mais présente cette torture. Fabuleux exorcisme !

Le palais, l'anti-chambre du théâtre classique, le salon bourgeois du théâtre 1900 ne sont pas moins conventionnels que la salle de torture.

Mais ce théâtre moderne se joue aussi sans décors ! Certes parce que nous savons bien qu'une salle d'école, une cave, un appartement désaffecté, etc. servent aujourd'hui de salle de torture. Le cinéma, les journaux nous ont familiarisé avec cette idée et ces images.

Les plus modernes des néo-romantiques se contentent d'un lieu quelconque pour salle de torture. Les plus archaïques, eux, reconstruisent la salle de torture médiévale.

Mais il est vrai aussi que souvent le théâtre est donné pour théâtre : il s'agit alors de célébrer le théâtre ou de le dénoncer : un lieu nul.

De la même manière que l'on peut dresser un portrait-robot du décor, on peut définir le style qui se cherche à travers cette écriture scénique. Ce style est le style grotesque.

Je crois qu'on peut mettre à jour quelques données de ce style grotesque et quelques questions qu'il pose, en examinant l'*Antigone* présentée par le Living. Lorsque Brecht adapte Sophocle, il l'actualise. Il tente de rendre sensible la situation de l'Allemagne. Créon prend le visage d'Hitler. La guerre devient le centre de l'œuvre. La guerre et la cité, le débat est entre ces deux termes. Si Bertolt Brecht s'est éloigné de Sophocle, c'est pour parler aux Allemands de 1945 de la situation de l'Allemagne.

Lorsque le Living s'empare de Brecht, la tentative est tout autre. Il y a dans le spectacle quelques allusions à Johnson et au Vietnam. Mais ces allusions ne sont rien si on les compare au gauchissement énorme accompli par Brecht. Le décalage entre Brecht et Sophocle est important, le décalage entre le Living et Brecht est minime Le centre du spectacle n'est pas la guerre du Vietnam.

La tentative du Living n'est pas une actualisation. Son intérêt est ailleurs. Cette tentative est formelle. Il s'agit, sur un texte assez sec, assez lapidaire, refusant tout pathos, d'une interprétation scénique fortement grotesque et pathétique, avec une abondance de gestes, de mouvements explicatifs ou symboliques. Il va de soi que le mot « grotesque » ne doit pas être entendu dans un sens péjoratif. Il s'agit ici d'un style où nous voyons le comble du pathétique virer au grotesque, ou l'inverse, le grotesque brusquement se charger de pathétique. Le travail scénique du Living est très éloigné du travail scénique de Brecht sur la même *Antigone*. On peut à la rigueur trouver dans certaines mimiques grotesques du Créon de Brecht une source possible du comportement résolument caricatural dans le Créon du Living. Mais ce qui n'était que légères indications chez Brecht devient un STYLE dans le spectacle du Living. Il serait donc ridicule de voir en Beck un copiste.

Avançons encore dans la description de ce style avant d'en venir aux questions que comme écriture scénique il pose.

Les acteurs s'appliquent à l'outrance. C'est un jeu assez vériste dans les voix et totalement caricatural dans les gestes. Les acteurs s'appliquent à faire de très belles grimaces pour parvenir à un style « vériste » et fortement caricatural

Julian Beck, admirable, qui est l'acteur le plus rigoureux de l'ensemble, lui, à chaque moment tend au grotesque.

Dans la mise en condition des spectateurs, ces acteurs (ensuite si appliqués à un jeu grotesque) se présentent devant nous avec un sens de la dignité qui étonne. Ils gardent la dignité pour eux-mêmes et le grotesque pour les personnages qu'ensuite ils interprèteront.

Beck cherche à nous rendre sensible le tyran qu'il interprète par ce jeu outré et grotesque qui est, je le répète, un style. Judith Malina parvient à peu près au même résultat par la démesure avec son héroïne tragique. « J'ose pleurer avec outrance » semble-t-elle nous dire. J'avoue que je comprends moins bien pourquoi Hémon échappe à ce style général. Pourquoi lui possède une dignité que rien ne justifie ? Pourquoi Antigone va, elle, à la mort avec excès : laideur et démesure, alors que lui, mystérieusement préservé du grotesque, s'y rend très beau, très calme, avec dignité, comme un héros ?

Mais l'ensemble du spectacle est peut-être l'exemple le plus abouti de style grotesque. Admirable, impressionnant.

●

Cette écriture scénique, il importe de la considérer un peu plus globalement. De souligner par exemple qu'elle affectionne d'être soit une illustration, soit d'être symbolique.

Examinons l'illustration Deux exemples :

On mime les VAUTOURS dont parle Sophocle. Trois grandes filles agitent les bras simplement. L'image proposée, même accompagnée de quelques grimaces désamorce ce que le mot VAUTOUR dans le texte pouvait contenir de charge émotive. L'écriture scénique reprend en charge les mots comme si elle doutait de leur pouvoir d'évocation.

Deuxième exemple : Créon arrache le sexe de ses gens. Ici il s'agit d'un simple jeu de mots illustré. « Celui qui n'ose pas se dresser contre le tyran n'a rien où je pense » ou « les sujets du tyran sont toujours châtrés » etc.

Mais l'écriture scénique affectionne surtout le contraste entre deux images scéniques. Contraste toujours saisissant. Ainsi Antigone meurt tandis que d'autres se caressent sur le plateau. L'héroïne va à la mort tandis que le tyran participe et commande les fêtes de Bacchus. Ismène pleure mais ensuite elle aussi va se caresser avec les autres. La ville vit une tragédie, mais les citoyens s'en branlent. L'image est impressionnante, mais peut-être dit-elle autre chose qu'il importe de noter. L'acte sexuel prend devant nos yeux une coloration dont on peut dire, je crois, malgré toute l'audace de réalisation, qu'elle est puritaine. Le Sexe et la Mort, c'est la vieille opposition. Opposition souvent utilisée au cinéma : l'héroïne meurt tandis que des couples dansent, s'amusent. Et bien ! Lorsque on présente cela sur un plateau ou sur un écran, la force de l'image est toujours au profit de la MORT. Et cette image implique une dépréciation du SEXE. Il flotte autour de cette opposition tout un parfum de puritanisme. Le Living, qui développe tout au long du spectacle cette opposition, n'échappe pas à cette loi. D'autant que les caresses dans le style grotesque s'accompagnent de grimaces. Une héroïne devant nous se meurt tandis que des gens se masturbent en grimaçant. Mais peser le SEXE et la MORT avec la même balance, c'est déjà utiliser une balance puritaine.

Il faut accorder à cette remarque une place minime, car le spectacle du Living a bien d'autres mérites.

Mais revenons à l'essentiel. Ce style grotesque qui se dégage de ces diverses tentatives scéniques, nous le voyons lui-même remis en question.

Oui, il y a des tentatives encore plus radicales. Une d'elles consiste à mettre en question, par l'écriture scénique, l'écriture dramatique autant que l'écriture scénique ; où par exemple tout texte dit sera un texte ridiculisé ; où tout élan lyrique se terminera dans le dérisoire ; où il ne s'agira plus de reproduire un récit mais de susciter des événements théâtraux, scéniques, indépendants, les uns des autres.

Je pense aux très beaux spectacles de Jérôme Savary qui cherche à faire un théâtre débarrassé de toute psychologie, de toute morale, etc. Et même de l'idée même de *récit*. Il nous présente des spectacles qui tirent leur force de leur rage de destruction, de l'esprit de provocation, de la présentation d'éléments généralement inconnus sur nos scènes. Les comédiens même ne savent pas jouer mais ils se moquent de cela, ils sont à la recherche d'autre chose.

Par ces spectacles-là nous voyons au théâtre une mise en question du théâtre aussi radicale que celle qu'entreprit le dadaïsme vers les années 20. La secousse qu'ils donnent au théâtre ressemble un peu à celle que connut la littérature à cette époque.

La mise en scène se remet en question aujourd'hui parce que d'abord nous doutons de son efficacité. Comment croire que nos images scéniques possèdent la force de telle ou telle image de film, de telles ou telles séquences de télévision... ? Car il est évident que, si ce soir, sur nos écrans de télévision nous pouvons voir en direct un meurtre réel, quel sens peut encore avoir le simulacre d'un meurtre sur scène ? C'est face à de telles évidences que certains metteurs en scène aujourd'hui désespèrent de leur travail.

Quelle image scénique peut aujourd'hui faire une surenchère sur le meurtre de l'assassin de Kennedy en direct à la télévision ? Mais le point d'impact de nos images scéniques se situe peut-être ailleurs. Et c'est dans la recherche de ce point d'impact exact que tout le travail scénique actuel s'élance.

Nous voyons alors revenir sur nos scènes toutes les images qui en étaient plus ou moins exclues. La nudité d'abord, l'acte sexuel — la violence, le sang — mais dans un monde où chaque jour l'on torture, faut-il s'étonner que la mise en scène tente cette illustration. Tout une partie du théâtre contemporain s'élance dans cette brèche : faisons revenir sur scène les images qui n'y avaient pas place afin de donner un équivalent des autres images que nous propose ce monde moderne : films, photos, émissions de T.V.

La seconde direction consiste à s'éloigner du réel, à refuser la reconstitution, à refuser l'image, à chercher l'évocation, l'allusion à une autre image toujours absente. Et le théâtre s'avance vers la cérémonie. Car une cérémonie religieuse est toujours allusion à une image absente. Ainsi la messe chrétienne est une allusion à l'assassinat de Jésus. Mais qui pouvait reconnaître derrière ces gestes cérémonieux tels qu'on les pratiquait encore il y a quelques années dans les églises le fait-divers : la mort du juif Jésus, ou le fameux repas avec ses disciples ? Personne, car les images scéniques proposées dans les messes étaient trop éloignées des faits-divers primitifs.

57

Il est d'ailleurs amusant et surement instructif de constater qu'au moment où l'Eglise abandonne ces formes fixées par la tradition, les metteurs en scène s'acharnent à retrouver des formes qu'ils voudraient à la fois nouvelles et archaïques.

Je voyais l'autre jour l'admirable spectacle de Victor Garcia, *Les Bonnes*, de Jean Genêt. Son travail scénique est d'une très belle efficacité, si grande même qu'il finit par retourner la pièce de Genêt. On sait que, dans cette pièce, à la fin une des bonnes se suicide pour que la cérémonie tragique s'achève, prenne son sens, car les deux bonnes découvrent vers la fin que le cirque tragique dans lequel elles se complaisaient s'effrite, s'épuise. Elles ne trouvent plus en elles la force de poursuivre le jeu Alors l'une prend sur elle d'être pour elle-même son propre destin. Nous sommes aux antipodes du théâtre grec où le héros affronte le destin. Ici l'héroïne prend la place du destin pour pouvoir l'affronter. Mais dans la mise en scène de Garcia — admirable, je le répète — la force de l'image scénique est telle que la proposition de Genêt est retournée. — aux applaudissements de Genêt, il faut le dire. L'impossibilité de la cérémonie devient elle-même une puissante cérémonie qui à la fois dément et dévore le propos de Genêt. Peut-on dire qu'il le magnifie ?

Sur quelle étrange dissonnance ce spectacle reposait. Un poète (Genêt) disait avec des mots l'impossibilité d'atteindre le grand cérémonial tragique, et sur cet échec avait construit sa pièce. Un autre poète (Garcia) disait avec des gestes, des mouvements l'impossibilité de sortir du grand cérémonial tragique, et sur cette impossibilité avait construit son spectacle.

Essayons sous un autre angle de saisir une des caractéristiques des mises en scène d'aujourd'hui : un goût du primitif, un besoin de réduire le comportement des personnages à des pulsions primitives ou plus exactement primaires, HAINE - AMOUR. Et ceci immédiatement se traduit par des empoignades physiques. Les personnages sont décrits dans des rapports de force immédiats (les spectacles de Patrice Chéreau en seraient les meilleurs exemples). Coups, empoignades, violences physiques afin de traduire concrètement ce rapport de forces.

Cette façon de décrire les personnages a quelques conséquences. Soulignons-en trois.

Le mensonge d'un personnage n'existe plus, ou plutôt le mensonge est donné avec un énorme écriteau. « Ici je mens » nous dit le personnage dans cette écriture scénique. Nous sommes face à l'opacité profonde du mensonge qui ressemble si fort à la vérité. Elle rejoint dans un autre style l'effet du traître de mélodrame. Lui aussi nous disait vers 1850 « Ici je mens ».

Deuxième conséquence : Pas d'ironie au niveau du personnage. L'ironie surgit dans l'écriture scénique globale. Chez le personnage l'ironie devient le sarcasme de triomphe. Ces rapports physiques immédiats ont une troisième conséquence au niveau du personnage : les forts ont seuls raison, et les faibles qui nous sont présentés deviennent des imbéciles ou des victimes. Dans l'écriture scénique actuelle, les victimes vivent une « passion » avec toutes les résonnances dont le christianisme a gorgé ce mot. Une « passion », c'est-à-dire une marche par la souffrance vers un au-delà de la souffrance : la souffrance présentée pour elle-même conduit très vite à la valorisation, valorisation qui s'effectue de la manière suivante : l'acceptation de la souffrance (par la souffrance) ne peut être qu'une marche vers la sainteté, c'est-à-dire un contenu spiritualiste. Cette

qu'elle a

acceptation de la souffrance pour la souffrance n'a évidemment, nous précise-t-on, aucun rapport avec le comportement masochiste. L'au-delà de la souffrance que recherche le masochiste n'est en rien spirituel, il s'agit tout simplement du désir sexuel. Que signifie ces croyances de contenu spiritualiste que l'on trouve dans quantité de mise en scène actuelles ? Oui, voilà une des questions importantes que pose l'écriture scénique moderne, et à laquelle devraient répondre ses théoriciens.

Examinons-en une autre qui rejoint plus directement le plan social et politique. L'écriture scénique actuelle cherche à rejoindre l'efficacité des bandes dessinées. Ceci n'est pas ironique. C'est un fait simple que l'on peut constater. On cherche à décrire sur scène, par une écriture scénique, appropriée, une bande dessinée éloignée des traditions du genre. On a tué le héros. Tous les personnages présentés seront des « méchants » (entre guillemets bien sûr), rien que des « méchants », et on pensera ainsi s'être débarrassé de la naïveté. Est-ce certain ?

Nous arrivons ici au centre de la deuxième question que nous voulions poser. Si nous n'avons face à nous que des « méchants », les problèmes politiques et sociaux s'estompent. Car cette écriture scénique implique une proposition qui n'est jamais tout à fait mise à jour et que voici : somme toute, semble dire cette philosophie implicite, il suffit que les personnages soient moins méchants pour que les problèmes sociaux et politiques soient résolus.

Shakespeare, Eschyle, sont un peu moins sommaires. Voici comment ils posent leur question « Comment faut-il que, malgré que tous les personnages ou presque ne soient en rien méchants, mais au contraire sincères, bons, admirables, comment se fait-il néanmoins que la tragédie s'installe ? Ces pièces-là (qui impliquent une [autre] écriture scénique) derrière leur optimisme de façade sont plus tragiques. Et le naïf est-il celui qu'on croit ?

Nous voilà dans l'approche des problèmes sociaux et politiques par ces écritures scéniques. Continuons.

A ma connaissance, il n'existe pas encore de pièce (écriture dramatique) sur les meurtres des Kennedy ou du pasteur Martin Luther King. Par contre nous avons tous vu en Amérique ou en Europe dix spectacles qui évoquent ces assassinats par une écriture scénique.

Les auteurs dramatiques se refusent à le faire, les metteurs en scène s'empressent de le faire. Ce n'est évidemment pas un hasard. Nous mesurons bien là le divorce actuel entre l'écriture scénique et l'écriture dramatique. Nous examinons plus à fond cette écriture scénique dans ces spectacles qui évoquent ces assassinats (je pense à *The Serpent,* entre autres). Essayons de mettre à jour le discours

Voici le meurtre de Kennedy évoqué par une image scénique, et l'image scénique suivante propose le meurtre de Caïn. Le spectacle ne nous dit pas qui a tué Kennedy et pourquoi, mais il dit par contre : l'homme est depuis toujours un assassin. Aucune explication du meurtre de Kennedy ou plutôt la seule explication proposée est la plus spiritualiste. C'est l'idée du péché originel de l'homme, d'une tare profonde.

La Bible fut toujours utilisée en ce sens : ce livre, nous disait-on, contient l'explication de tous nos drames, ennuis, etc. Les spectacles qui veulent parler de l'actualité à travers la Bible finissent par dire (dans leur écriture scénique précisément) que les mythes de la Bible sont les explications les plus profondes de l'actualité, de nos problèmes actuels.

Le metteur en scène ne semble pas soupçonner que l'explication par « *le mythe d'origine* » est la plus plate et la moins convaincante. Il ne faut pas confondre cette démarche avec la démarche de la psychanalyse. Lorsque Freud cherche à expliciter un vieux mythe, il donne une explication du mythe Ex. : le mythe est un mythe de culpabilité, et la culpabilité n'est que le désir de la Mère. L'explication ici est concrète, précise, elle me permet de comprendre ce sentiment flou : « la culpabilité » dont on ne m'avait donné que des explications spiritualistes : « damnation divine ».

Mais aucun mythe n'est une explication. Au mieux il est la formidable trouvaille poétique d'une collectivité pour rendre compte de telle ou telle absence d'explication. Or, dans les spectacles dont nous parlons, les metteurs en scène utilisent le Mythe (ici péché originel), comme explication (ici d'une culpabilité collective). Le Mythe qui tentait de rendre compte (trouvaille poétique) d'une absence d'explication, devient l'explication d'une donnée (ici meurtre de Kennedy) dont on cherchait l'explication.

L'explication que l'auteur dramatique n'ose plus avancer avec des mots, l'écriture scénique dans ces spectacles, nous la propose. Nous voyons aujourd'hui quantité de spectacles où l'écriture scénique est très forte, plus forte que l'écriture dramatique, revenir aux grands mythes pour d'autres motifs. Examinons d'abord les buts moraux ou politiques. Nous assistons ainsi sur nos scènes à une nouvelle utilisation des grands textes bibliques. Il est intéressant d'approfondir cette démarche.

La première question qui se pose est : pourquoi cette nouvelle utilisation des textes bibliques ? Eh bien, il y a un besoin pour l'écriture scénique de choisir un thème simple connu de tous. Il n'est pas question de proposer une nouvelle histoire aux spectateurs. Toute l'énergie serait utilisée à forger le récit, à le rendre compréhensible aux spectateurs tandis que l'histoire archi-connue permet à l'écriture scénique de se déployer ses variations par rapport à un thème connu.

Je pense en particulier au très beau et très exemplaire *Cri du peuple pour la viande* présenté par le Bread and Puppet Theatre. Il se propose de nous conter quelques pages mythologiques tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, celà dans une écriture scénique très forte, très nouvelle, qui néglige toute écriture dramatique. Comment le récit s'organise-t-il alors ? Je vois pour ma part quatre orientations.

1) *Le sens religieux.* Le récit est simple. On illustre une page. Le travail est le même que celui de l'illustrateur qui se propose en marge d'un texte de le visualiser.

2) *La variation sur la fable.* Voici le récit ancien, mais sur un point précis on le modifie. Pourquoi ? La réponse est délicate. Pourquoi sur ce point précis contredit-on l'Ecriture ? On se trouve alors face à un de ces évangiles ou une de ces bibles apocryphes qui sur un point précis contredisent la tradition. Généralement ces corrections sont dues à des sectes qui s'opposent à la religion catholique ou juive traditionnelles, et qui justifient leur existence en établissant leurs points de désaccords théologiques par de légères modifications du récit biblique ou évangélique.

Comme le spectacle ne se propose pas d'établir une nouvelle religion, on s'interroge lorsqu'on se trouve face à ces distorsions. On suppose que le metteur en scène poursuit un obscur règlement de compte avec les religions officielles pour modifer ainsi sur des points si minimes le récit traditionnel.

3) *Le sens moral et politique.* Le metteur en scène fait une autre utilisation des textes anciens. Ils permettent une traduction immédiate et actuelle. On parle du sermon sur la montagne, et pour illustrer « Bienheureux les pacifiques » on fait signer un acteur portant le drapeau des révolutionnaires vietnamiens. La signification du sermon devient alors politique et précise. Elle pourrait se formuler ainsi : la politique des révolutionnaires vietnamiens est la parfaite illustration de l'enseignement de Jésus. Les athées, pour qui tous ces textes n'étaient que fatras, se réconcilient ici avec le spectacle auquel ils reconnaissent une efficacité politique.

Les poètes, pendant la Résistance française, utilisèrent ce système d'analogies. On parle du massacre des innocents par les soldats d'Hérode mais chacun comprend que le poète parle des fascistes et de leurs crimes.

Ces brusques références à l'actualité, cette façon claire de faire parler de la politique d'aujourd'hui le texte ancien parfois s'estompe et laisse place à autre chose. A un quatrième sens que je voudrais dégager, ici.

Deux exemples :

A la fin du *Cri du peuple pour la viande* Jésus est crucifié sur un avion qui est un monstre. Et cet avion, qui n'était qu'un simple avion américain, se gorge d'un nouveau sens. Il devient le principe du mal et des ténèbres de ce monde. Et du coup les luttes politiques de ce monde ne sont que la lutte éternelle du Bien et du Mal.

A Paris, une deuxième fin fut proposée. Le Christ était emporté vers les cintres dans la gueule d'un monstre. Ce qui peut s'interpréter dans divers sens du point de vue religieux. La liste serait longue mais tous ces sens sont spiritualistes.

Fire, qui refuse toute écriture dramatique et n'utilise qu'une superbe écriture scénique, développe encore plus nettement ce système.

Vie d'un village. La vie simple et pure. Des gens mangent, boivent et dansent avec dignité. Puis c'est le bombardement. La vie opposée à la mort. Le feu du mal apporte sa monstruosité. Mais lui répond un autre feu ; un feu sanctificateur. Les crimes de guerre sont dénoncés mais à travers une grille, une vision spiritualiste qui interprète d'une façon spiritualiste les luttes politiques du MONDE.

Dans cette si belle écriture dramatique, ce sont toujours des figures symboliques. La lutte du peuple vietnamien n'est pas une lutte historique mais l'incarnation actuelle d'une lutte éternelle entre le Mal et le Bien.

●

On peut voir tous les comportements et toutes les situations humaines comme des illustrations de tel ou tel principe ou concept général. C'est la vision spiritualiste Ainsi une banale histoire d'adultère, par les « résonances » que Claudel lui donne, retrouve l'essentiel du message chrétien. Toutes les « forces » spirituelles interviennent, se regroupent et du coup magnifient le douloureux renoncement de Chimène à Rodrigue. Ils apprennent, et nous avec eux, que dans leur histoire d'amour qui finit si tristement, ils reproduisaient le sacrifice du Christ, etc. car le sacrifice, clé de voûte de ce monde dans la religion catholique, est le moyen offert aux hommes de « dépasser » le tragique de l'incarnation, etc.

L'aventure de Christophe Colomb se métamorphose elle aussi Colomb devient

le porte-Christ. La conquête colonialiste possède un double spiritualiste qui la justifie, la sanctifie. L'esprit de Dieu, en même temps que les marchands et les militaires, traverse les eaux.

Mais il est une autre perspective qui consiste à voir les situations humaines comme empêtrées dans des concepts et des principes moraux, spiritualistes ou idéologiques.

Ces grands principes ou concepts sont ramenés à l'utilisation que telle ou telle société particulière ou tel ou tel homme particulier en fait. Exemple : lorsque Bunuel nous présente un homme religieux, il nous montre comment son idéologie l'encombre, l'embarasse, ou sert d'alibi à ses comportements.

Mais cette nouvelle écriture scénique permet de s'interroger sur le théâtre politique. Car il existe somme toute deux théâtres politiques. Le premier consiste, par une allusion plus ou moins claire, à donner son accord à la ligne politique de tel ou tel groupe. La fable proposée sur le théâtre à un moment nous livre son sens entier, complet et clair : *nous sommes d'accord avec tel groupe et la fable que nous vous proposons nous permet de donner notre accord.*

Le second se propose de traiter un thème politique. Il se préoccupe moins de la ligne politique de tel ou tel groupe que de la problématique de cette ligne. Il montre des affrontements non résolus, et par là débouche sur l'ambigüité.

Ces spectacles disent en clair : *nous sommes d'accord uniquement avec notre fable que nous avons construite de telle manière que diverses forces s'y affrontent sans conclure.*

Les premières fables sont spiritualistes et morales, les secondes cherchent à s'éloigner de tout concept moral spiritualiste, idéologique, à décroûter l'existence de toutes les armatures conceptuelles qui l'encagent.

Il va de soi que certains spectacles commencent de la première manière et s'achèvent dans la seconde ou l'inverse. Ce qui rend on s'en doute les dialogues sur le théâtre politique si délicats.

Mais il faut en venir à une autre utilisation des anciens mythes qu'affectionne l'écriture nouvelle : les archétypes.

Cette tentative a un précédent historique important. Une fois déjà dans l'histoire du théâtre, on a repris les « archétypes » pour les éprouver sur le théâtre. Mieux on a pensé que ces « archétypes » étaient rendus d'une façon très saisissante lorsqu'on les réduisait à un ensemble de gestes et de sons.

Ces « archétypes », ces « mythes » étaient d'une richesse extrême. Ces « Mythes » étaient à la fois « religieux, biologiques, chargés de symbolique amoureuse mort et naissance, et plus largement Eros et Thanatos. » Ceci est une citation de Grotowski. Les Grands Mythes du XVI[e] siècle répondaient à cette définition Ce sont les thèmes ésotériques qui ont fasciné toute l'Europe du XVI[e]. Ces grands mythes ésotériques, que certains s'accordent à trouver encore exemplaires, sont passés sur le théâtre réduits à des gestes et à des sons. par exemple dans le théâtre de Gozzi.

Car Gozzi reprend toute la mythologie ésotérique et alchimique et tout compte fait la réduit à quoi ? à un théâtre d'intrigue perdant l'essentiel. Je crois que nous assistons à un phénomène semblable.

L'Europe du XX[e] siècle, fascinée par la pensée psychanalytique, a dressé un catalogue de Mythes, de phantasmes. Comme les gens du XVI[e] siècle, qui croyaient trouver dans la symbolique ésotérique LA VÉRITÉ, nous croyons que les Mythes et les phantasmes sont LA VÉRITÉ de notre condition. La formule doit être renversée. Les Mythes et les phantasmes ne sont pas la vérité de notre condition. La Vérité des Mythes et des phantasmes est dans la recherche du savant qui tente de parler de notre condition. De même la vérité des Mythes de toute la symbolique ésotérique était dans la recherche de l'initié.

Qu'est-il arrivé au théâtre ésotérique de Gozzi par exemple ? Et bien, il a abouti à la comédie d'intrigue.

Qu'arrive-t-il, au théâtre inspiré par la psychanalyse et réduit à des gestes et des sons. Et bien il aboutit à mettre en valeur la comédie d'intrigue du psychisme, c'est-à-dire les rapports sado-masochistes.

Il faut continuer le parallèle.

Qu'est-ce qu'une comédie d'intrigue ? Une pièce où l'essentiel est dans l'agencement de l'action. Dans les rapports sado-masochistes l'essentiel est aussi dans l'agencement de l'action.

Gozzi et ses successeurs ont pris les grands thèmes ésotériques, mais les ont réduits à la comédie d'intrigue. A l'inverse de Shakespeare qui a intégré à ses comédies la recherche ésotérique.

Aujourd'hui nous voyons la psychanalyse mettre à jour de grands thèmes et un théâtre s'emparer de ces trouvailles pour le pathétique qu'elles contiennent. Certes nous savons beaucoup de choses par la psychanalyse sur les rapports sado-masochistes mais présenter ceux-ci directement sur le plateau, réduire tous les rapports humains à des rapports de force sado-masochistes, c'est ne retenir que le pathos de la psychanalyse. C'est repasser du thème ésotérique à la comédie d'intrigue. La comédie d'intrigue finit dans le mélodrame, le pathos, fut-il pimenté par l'éclairage sado-masochiste de tous les rapports humains. Le pathos ne fait pas le tragique.

Enfin il est même possible qu'une des évidences sur laquelle se fonde cette description, il faille à son tour la remettre en question. Je pense en particulier au rapport sexe-crime si souvent mis en avant.

Novalis dit une vérité profonde lorsqu'il déclare quelque part que « la volupté est le secret du crime ». Cette formule a été renversée par Sade. « Le secret de la volupté est le crime ». Mais dans un mouvement logique, il dépasse très vite cette formule, il condamne les voluptueux qui s'abandonnent au crime par volupté. Les vrais libertins sont ceux qui commettent le crime sans luxure.

Le meurtrier ordinaire, lui, tue avec volupté mais il ne soupçonne pas cette volupté. Le petit libertin qui tue par volupté méprise encore le crime. Certes il a une lucidité que les héros des faits-divers n'ont pas. Donc Sade s'emploie à faire naître un libertin qui ne soit que crime — débarrassé de toute volupté. Mais à ce moment-là la démonstration logique se retourne. Peut-il exister un crime « pur » sans volupté ? Le crime pur, sans volupté, c'est tout simplement la

63

terre qui tremble, la foudre qui tombe. Sitôt qu'un homme commet un crime, le crime cesse d'être « Pur ».

La même contradiction logique surgit avec le principe de « la souveraineté absolue de l'égoïsme ». « Est-il rien de plus troublant que le passage de l'égoïsme à la volonté d'être consumé à son tour dans le brasier qu'alluma l'égoïsme ». La logique est ici irréfutable mais dans le concret on ne parvient pas à croire que le suicide possède une telle « pureté » logique. Et on se met à soupçonner que ce suicide qui couronne le tout est lui-même entaché d'un à priori très peu logique. Peut-on se suicider « purement » volontairement ? La démonstration reste à faire. Sade est fasciné par le CRIME et le suicide, et il dressera un immense mouvement logique pour les penser, les justifier. L'aventure humaine de Sade est par là bouleversante.

Mais il faut maintenant s'interroger sur ce que signifie pour nous reprendre les « vérités » de Sade, et les exploiter au niveau de l'écriture scénique. De même nous devons-nous interroger sur ce que signifie pour nous reprendre la catégorie du « Sacré » et l'exploiter au niveau de l'écriture scénique. Les metteurs en scène actuellement s'acharnent à retrouver les catégories du « sacré » en dehors de tout « sacré ». Ils ne croient pas à ces valeurs, mais singeant la messe ou telle ou telle cérémonie primitive, ils espèrent rejoindre « l'essence » de la cérémonie « sacrée », retrouver le « sens » que ces cérémonies avaient pour leurs participants.

Les historiens s'accordent à dire que le théâtre commence lorsque la représentation se détache de la liturgie, lorsque le poète, interprétant le mythe, en infléchit le sens.

Aujourd'hui les metteurs en scène, renonçant à tout sens psychologique, tentent de montrer le sens global du mythe et de présenter un spectacle plus proche de la cérémonie liturgique que du théâtre.

On présente un phallus sur scène non pas parce que le phallus est « sacré » mais précisément parce qu'il est obscène. Parce qu'il a dans notre société, un sens opposé à celui qu'il avait, croit-on, dans les sociétés anciennes. Ici Bataille et quelques autres justifient la tentative en déclarant que le sens du sacré est l'obscénité et que l'obscénité est le sacré.

Revenons à la phrase de Novalis.

« Etrange que le fond de la cruauté soit la VOLUPTÉ. » Ce mot profond éclaire tout

Mais certaine remplacent « cruauté » par « MAL » et passent ainsi d'une description à un jugement. Ce qui, ensuite, leur permet d'écrire « Le fond de la volupté est le mal ou la conscience du MAL ».

La brute qui torture jouit. Elle n'effectue pas une prise de conscience au contraire elle s'abandonne à une jouissance. C'est le traître de mélodrame qui se définit comme le MAL « Je suis le Diable. » Celui au contraire qui s'abandonne à la cruauté le fait avec délices, avec jouissance. C'est son innocence qui est confondante.

Sade est un homme qui découvrait en lui-même la cruauté. Il en fut sans doute bouleversé. Mais avec un prodigieux courage, il tenta de la revendiquer. Pour ce faire — pour comprendre ce fait : la cruauté — il substitua au mot « cruauté » le mot « MAL ». Ce qui lui permit de dresser le monument logique que l'on sait. Mais « cruauté » et « MAL », les deux mots sont-ils réellement synonymes ?

64

Non. car on passe alors d'un fait à un jugement, qui est le passage le plus hardi qui soit.

On voit la suite : au lieu d'examiner cette cruauté, de tenter de la réduire en éléments simples pour tenter de la comprendre, on en est déjà à savoir si on doit l'accepter ou la refuser moralement.

Ainsi la cruauté avec sa face secrète : la volupté, nous échappe alors qu'elle était là immédiate, donnée. L'abstraction morale nous a joué un tour pendable. Comment ?

Ce que je condamne moralement, je m'en débarrasse un instant mais cela reste à l'horizon. D'autant plus menaçant et incompréhensible que je l'ai changé en VALEUR. Et celui qui tranche dans l'autre sens et qui décrète : ceci est le bien, commet une erreur symétrique. Car toute VALEUR devient inaccessible. Celui qui trotte après le BIEN connaît le même désespoir que le personnage de Sade qui, dans l'angoisse, trotte aussi après le MAL, le crime absolu, dont les effets se prolongeraient après sa mort, etc. Car le propre des VALEURS c'est que toujours elles nous échappent.

Au lieu d'examiner, l'abstraction morale a décrété qu'il existait deux infinis dans la volupté : la tendresse, le Bien ; la cruauté, le Mal, etc. Tout était là et brusquement tout s'est retiré dans le ciel des valeurs. « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence et le domaine de la violation » écrit Bataille.

Le domaine de la violation, le domaine de la violence devient compréhensible lorsque nous avons saisi que la volupté en est le fondement. Mais la réciproque est-elle vraie ? Eros est la clef du meurtre, mais le meurtre n'est pas la clef d'Eros.

Voyons par quel détour logique Bataille parvient à introduire le sacré Il écrit encore : « La Mort manifeste la continuité de l'Etre. » Et Bataille retrouve ici l'idée qu'a cherché à concrétiser les sacrifices religieux chez les participants.

« La victime meurt, alors les assistants participent d'un élément que révèle sa mort. Cet élément qu'il est possible de nommer avec les historiens le SACRÉ. » Le sacré est justement la continuité de l'Etre révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu. »

Peut-on suivre ce schéma au théâtre sans voir où il conduit ?

Peut-être faudrait-il reprendre notre analyse de la cérémonie de la messe pour suivre ce dont il s'agit.

Jésus a vécu, il est mort. Au mieux, on peut retenir les événements de cette vie, en présenter le récit sur scène. Pour traiter sur scène la vie de César ou celle de Jésus, on se heurte aux mêmes problèmes de technique dramatique. La Messe relève d'une autre technique. Les événements ne sont pas relatés, présentés. Les gestes et les textes sont allusifs. On ne reconstitue pas le moment où le Christ a peut-être dit « ceci est mon corps et ceci est mon sang. » On se contente de faire allusion à ce moment. Pourquoi ?

La présentation d'un événement lui retire tout mystère. Je suis face à des comportements que je peux saisir, juger. L'allusion au contraire retire tout jugement, éloigne toute critique. Ce qui est mis en avant, c'est l'opacité. Je ne vois pas un homme qui articule ces mots, avec quantité d'autres, avec des gestes, etc., mais un homme passe de l'évocation à des prières, des inclinaisons, à des génu-

65

flexions, etc. et brusquement à la fausse représentation (épurée de toute le reste) de l'instant magique où les mots furent articulés.

Toutes les cérémonies sont calquées sur ce modèle. L'officiant est avec nous, il évoque la divinité, se recueille. Il montre physiquement ce que chacun des fidèles doit faire. Il mime le fidèle parfait dans des mouvements stylisés mais simples, aisés à déchiffrer. Puis le mime continue pour le spectateur indifférent, mais il est revêtu d'une autre signification (l'élévation de l'hostie). Pour les fidèles un « mystère » s'accomplit. On évoque bien un événement (le jour où le Christ a dit ces mots) mais en lui retirant sa qualité d'événement. Il ne s'agit plus d'une reconstitution mais d'une allusion débarrassée de tout l'impact concret (quel temps faisait-il ce jour-là ? Comment étaient les sièges sur lesquels ils étaient assis ?) Ce que la messe abandonne c'est la « dignité » du réel de l'événement.

« Le fugace, l'irrémédiablement emporté est le degré poétique de l'univers. C'est lui, cruellement déchiffré dans toute chose présente, qui peut seul nous donner cette étrange joie que Lely nomme volontiers métaphysique parce qu'il comprend qu'elle est le toucher, l'approche même de l'être », nous dit le poète Yves Bonnefoi parlant d'un autre poète.

Mais les religions veulent échapper à l'usure du temps, dès lors elles courent après le mythe. Les cérémonies présentent des évocations des mythes détachés de tout événement réel (élévation de l'hostie, signe de croix). Représenter l'événement réel, c'est l'entacher, croit-on, de concret. Tout compte fait c'est une peur du devenir.

« Le devenir mine l'être. Mais l'être, pourvu qu'il soit compris par l'acte, de poésie et si celle-ci n'hésite pas à le chercher au fond même du gouffre de son néant, de sa mort, l'être se découvre intact, immortel, étincelant de lumière dans un règne au-delà du temps » dit encore le poète.

Le plus émouvant dans les paroles de Jésus ce n'est pas la soi-disant plénitude (le sacré) qui les accompagne, mais leur néant : un jour un homme a dit cela.

La cérémonie religieuse ne cherche pas à évoquer le gouffre du néant d'un événement mais une soi-disante plénitude détachée du temps. Le théâtre lui présente un événement dans sa fragilité, il le montre vide, attaché au temps mais dans une plénitude poétique qui redonne au réel sa dignité. Le présent est la dignité du réel. Le théâtre est l'art du présent, c'est un art qui donne au réel sa dignité.

Au théâtre l'événement surgit. On peut même dire que le surgissement d'un événement est l'essentiel du théâtre. Dans nos vies aussi l'événement est essentiel. Mais au théâtre on s'interroge sur la signification du surgissement de l'événement. Dans la vie on déplore les changements ou on redoute les conséquences. Au théâtre aussi mais ce n'est pas l'essentiel. Ce qui donne aux héros grecs leur ampleur c'est l'interrogation immense qu'ils posent, il s'agit pour eux de ne pas laisser échapper la signification du surgissement de l'événement.

Voilà une des questions que doit aborder l'écriture scénique nouvelle Car c'est une des premières que s'est posée le théâtre.

~~Si j'ai bien compris, nous sommes ici en colloque pour parler de la mise en scène, de la règle.~~

Concluons par une évidence : nous ne sommes pas sûrs de vivre une grande

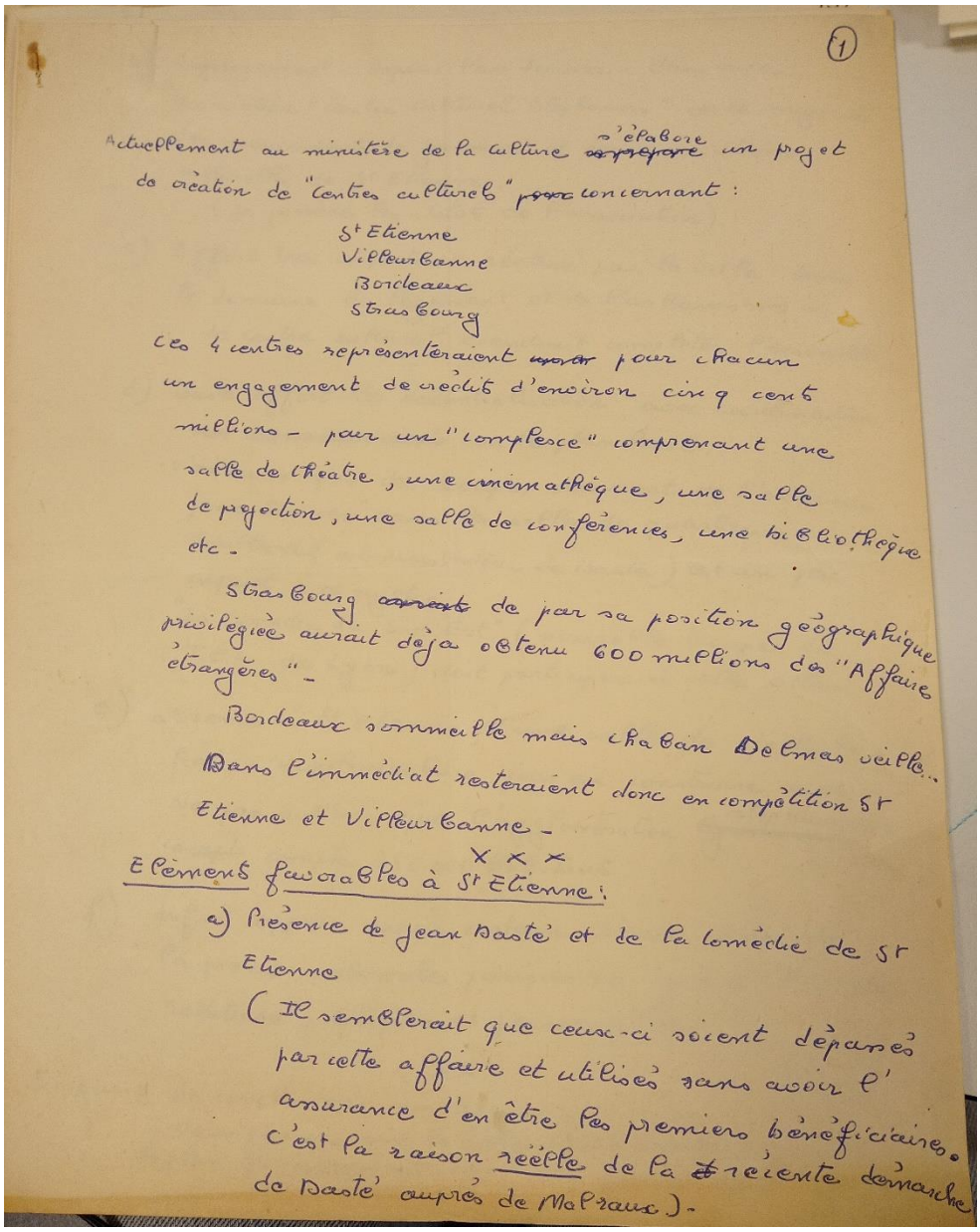
époque de mise en scène mais il faut bien reconnaître que nous vivons une époque exaltante. Toutes les choses que l'on présentait sur nos scènes, nous les trouvons chaque jour un peu plus démodées. C'est un sentiment exaltant de tout voir remis en question. On peut croire, il est vrai, que chaque époque a connu aussi une remise en question. Ce monde est toujours à faire, donc à détruire. Le petit monde qui nous préoccupe — la scène — est à l'image du grand ; à détruire et à faire chaque matin. C'est exaltant ; voilà la bonne façon d'accepter la remise en question de nos scènes qui nous préoccupe et nous enchante aujourd'hui.

Roger PLANCHON

(Les intertitres sont de la Rédaction) itap

Annexe V

BnF, ASP, fonds Planchon, dossier : « Boëglin 1959 », document signé par le sigle « J.-M. B. », daté 9 octobre 1959 et joint à la lettre de Paul Pichon à Jean-Marie Boëglin du 18 décembre 1959, 4-COL-112 (1490).



(1)

Actuellement au ministère de la culture s'élabore un projet de création de "centres culturels" concernant :

St Etienne
Villeurbanne
Bordeaux
Strasbourg

Ces 4 centres représenteraient pour chacun un engagement de crédits d'environ cinq cents millions - par un "complexe" comprenant une salle de théâtre, une cinémathèque, une salle de projection, une salle de conférences, une bibliothèque etc -

Strasbourg de par sa position géographique privilégiée aurait déjà obtenu 600 millions des "Affaires étrangères" -

Bordeaux sommeille mais chaban Delmas veille..
Dans l'immédiat resteraient donc en compétition St Etienne et Villeurbanne -

x x x

Eléments favorables à St Etienne :

a) Présence de Jean Dasté et de la comédie de St Etienne

(Il semblerait que ceux-ci soient désarmés par cette affaire et utilisés sans avoir l'assurance d'en être les premiers bénéficiaires. C'est la raison réelle de la récente démarche de Dasté auprès de Malraux).

b) Regroupement – depuis l'an dernier – dans une association "Centre culturel Stéphanois" de la majorité des mouvements de jeunesse et des associations culturelles de St Etienne.
(je possède les statuts de l'association)

c) Effort très important réalisé par la ville dans le domaine du logement et de l'urbanisme – le centre culturel viendrait compléter l'ensemble.

d) vaste effort de "décentralisation" avec coordination ~~sur des mouvements~~ sur le plan local.
c'est ainsi que des troupes viennent de l'extérieur pour "tourner" dans les salles de quartier – Gaillard (administrateur de Dasté) est un peu inquiet à ce sujet.
"La Comédie du Sud Est" (nouvelle troupe du T.E.C de Lyon) doit participer à cette action.

e) absence à St Etienne d'une salle de spectacle – Raison supplémentaire pour en construire une – Ne pas oublier que l'agglomération ~~stéphanoise~~ stéphanoise ~~compte~~ compte 350.000 habitants.

f) enfin ~~appui~~ appui certain d'une partie de la presse ~~nationale~~ parisienne grâce à des relations politiques et personnelles.

XX

En guise de conclusion un argument:
"Nous pensons que la ville de St Etienne l'emportera sur le plan financement, car nous ferons de la surcon-

chère sur les propositions de Villeurbanne, en ce qui concerne la part de subvention locale."

M. DURAFOUR (adjoint au maire de St Etienne)

Plan d'action

— 1°) Malraux a été contacté par Michel DURAFOUR —

Daste confirme cette entrevue —

une nouvelle entrevue est projetée après les visites prochaines à St Etienne de M.M SUDREAU, P.A. TOUCHARD, Michel SAINT-DENIS et JAUJARD.

But de l'entrevue : obtenir un engagement ferme de MALRAUX donnant la priorité au projet de St Etienne.

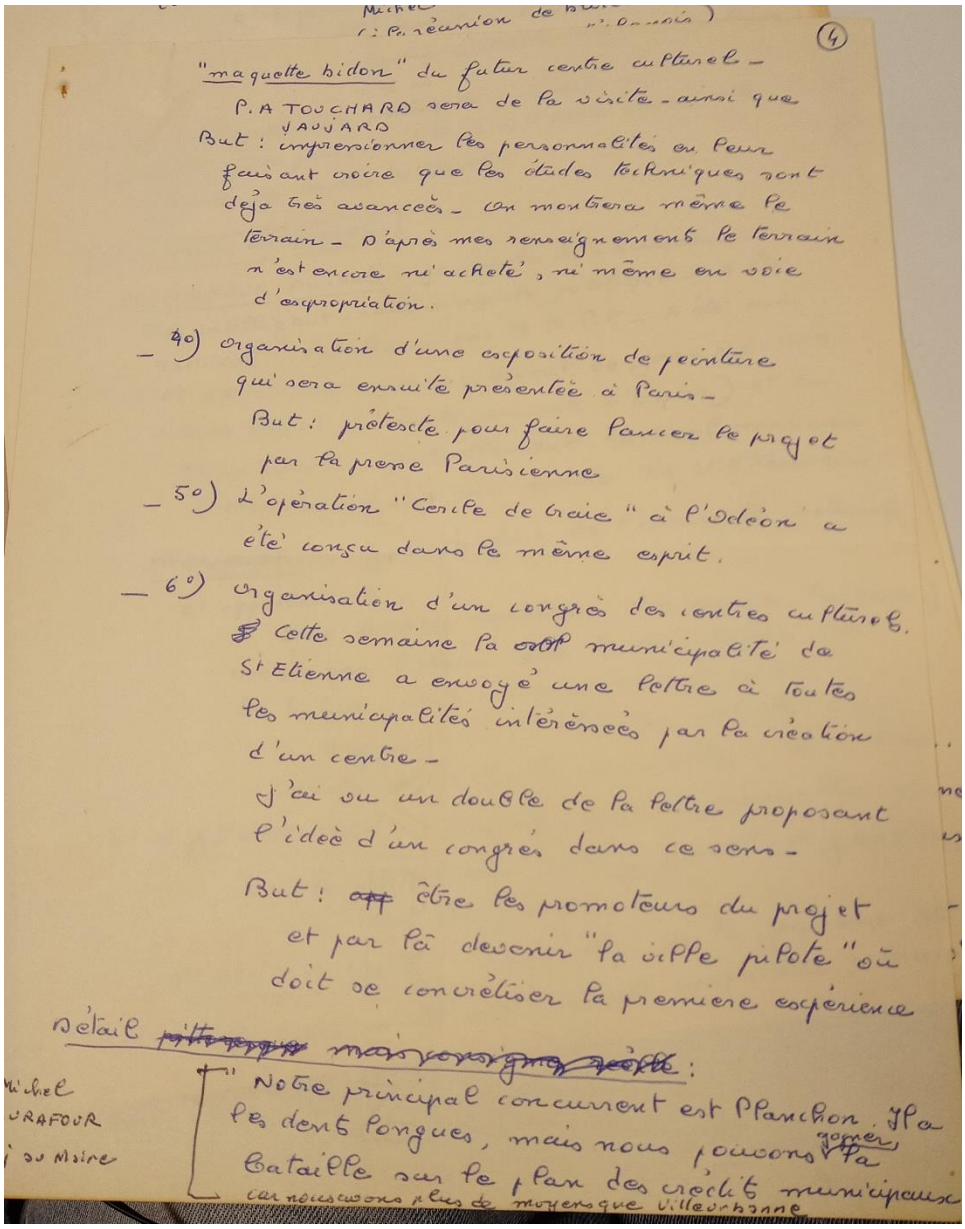
— 2°) Le 19 Octobre - Inauguration des locaux provisoires du Centre Culturel Stéphanois - Prétexte pour faire venir Michel St Denis —

Réception par la municipalité, dîners prévus avec toutes les personnalités locales directement intéressées par "l'affaire".

— 3°) Fin octobre : visite officielle de SUDREAU, ministre de la construction -

A cette occasion, une exposition sur l'urbanisme sera organisée —

Une section sera réservée à l'éducation populaire - avec présentation d'une

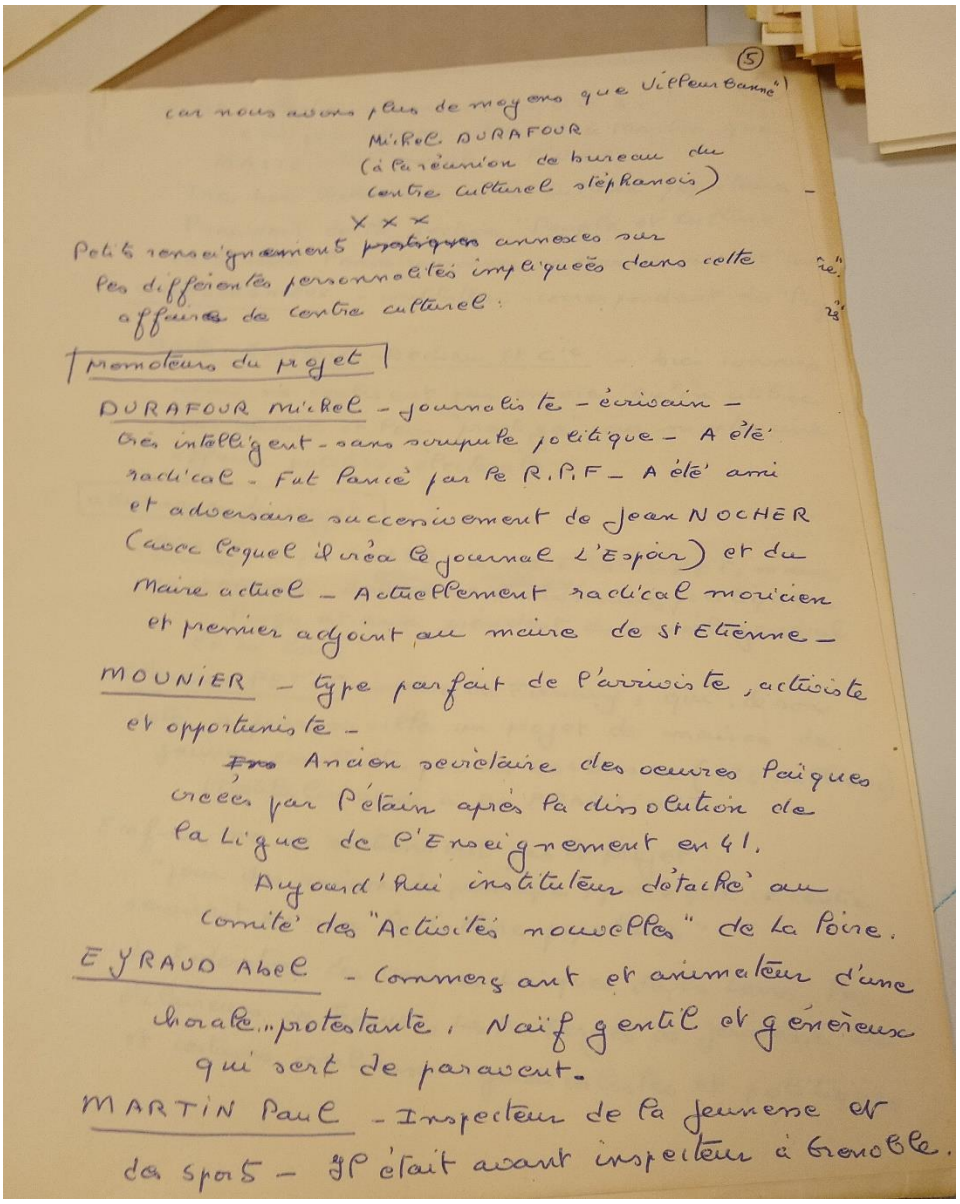


(4)

"maquette bidon" du futur centre culturel -
P.A TOUCHARD sera de la visite - ainsi que JAUJARD
But : impressionner les personnalités en leur faisant croire que les études techniques sont déjà très avancées - On montrera même le terrain - D'après mes renseignements le terrain n'est encore ni acheté, ni même en voie d'expropriation.

- 4°) organisation d'une exposition de peinture qui sera ensuite présentée à Paris -
But : prétexte pour faire parler le projet par la presse Parisienne
- 5°) L'opération "Cercle de craie" à l'Odéon a été conçu dans le même esprit.
- 6°) organisation d'un congrès des centres culturels.
Cette semaine la municipalité de St Etienne a envoyé une lettre à toutes les municipalités intéressés par la création d'un centre -
J'ai eu un double de la lettre proposant l'idée d'un congrès dans ce sens -
But : être les promoteurs du projet et par là devenir "la ville pilote" où doit se concrétiser la première expérience

Détail :
" Notre principal concurrent est Planchon. Il a les dents longues, mais nous pouvons gagner la bataille sur le plan des crédits municipaux car nous avons plus de moyens que Villeurbanne



(5)

car nous avons plus de moyens que Villeurbanne !)

Michel DURAFOUR
(à la réunion de bureau du
Centre Culturel stéphanois)

X X X

Petits renseignements ~~pratiques~~ annexes sur les différentes personnalités impliquées dans cette affaire du Centre culturel :

Promoteurs du projet

DURAFOUR Michel - journaliste - écrivain - très intelligent - sans scrupule politique - A été radical - Fut banni par le R.P.F - A été ami et adversaire successivement de Jean NOCHER (avec lequel il créa le journal L'Espoir) et du maire actuel - Actuellement radical modéré et premier adjoint au maire de St Etienne -

MOUNIER - type parfait de l'arriviste, activiste et opportuniste -

~~Ens~~ Ancien secrétaire des œuvres laïques créées par Pétain après la dissolution de la Ligue de l'Enseignement en 41.

Aujourd'hui instituteur détaché au comité des "Activités nouvelles" de la Loire.

EYRAUD Abel - Commerçant et animateur d'une chorale protestante. Naïf gentil et généreux qui sert de paravent.

MARTIN Paul - Inspecteur de la jeunesse et des sports - Il était avant inspecteur à Grenoble.

se dit "chrétien-marxiste" - U.G.S -
c'est pour "faire plaisir" à Martin que
DASTÉ s'est inscrit à l'U.G.S
Très bon technicien de la culture populaire -
Président de la section "Peuple et Culture"
de la Loire. Pense couronner sa carrière avec ce "centre".

CHASSAGNIEUX - instituteur - correspondant du "Progrès"

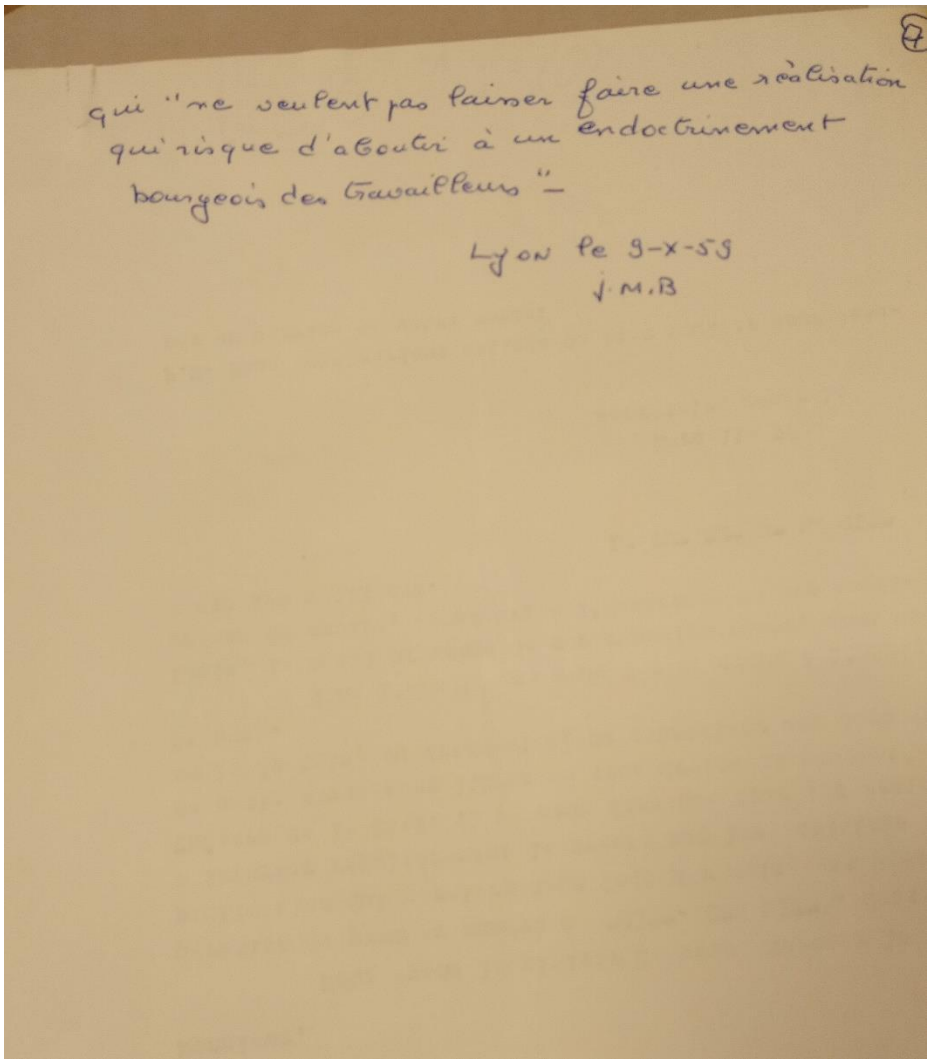
Dasté - Gaillard - Declieu et Cie - bien connus
mais ne réalisent pas encore qu'on utilise
leur travail et leur "prestige" pour monter une
affaire politico-électorale -

adversaires du projet

PINAY - par hostilité à De FRAISSINET, maire
de St Etienne, qui est un de ses adversaires politiques -
Pinay est aussi président du conseil général
de la Loire.

Claudius PETIT maire de Firminy, qui, de son
côté, a pour sa ville un projet de maison de
jeunes construite par Le Corbusier (120 millions)
Hostile lui aussi à De FRAISSINET

Enfin, ne soutiennent pas le projet :
"pour des raisons de principe, parce que le centre
servirait en rien la culture populaire"
La Fédération des Oeuvres Laïques de la Loire, les
Eclaireurs de France, les Auberges de jeunesse" etc
et certains milieux syndicalistes et politiques


qui ne veulent pas laisser faire une réalisation
qui risque d'aboutir à un endoctrinement
bourgeois des travailleurs" —

Lyon le 9-X-59
J.M.B

Annexe VI

Projet[s] de Théâtre national

BnF, ASP, fonds Planchon, « Textes de Roger Planchon (hors textes dramatiques) – Textes divers : un projet concernant la création d'un « Théâtre national » ; une coupure de presse datée « 20 mars 1968 » de la pièce de Planchon *Dans le vent... Grrr* », 4-COL-112 (1202)

Nous reproduisons ici trois documents en provenance du « Don mars 2010 », un don venu enrichir le fonds Roger Planchon avec les notes de mise en scène et des documents personnelles de ce metteur en scène. Nous les reproduisons, en outre, tels qu'ils sont apparus dans les pochettes originales après versement à la BnF.

Il s'agit de trois copies de documents dactylographiés (avec rarement des notes manuscrites de Planchon). La seule date citée dans le texte se trouve dans le deuxième document : 1972. Le troisième document présent dans cette boîte d'archive pourrait être le document plus ancien, à savoir le premier brouillon du projet finalisé uniquement dans la version qui, dans la pochette, se présente comme le premier document.

Une coupure de presse de la pièce de Planchon *Dans le vent… Grrr* (Gérard Guillot, « Une vraie comédie moderne », *Les Lettres françaises*, 20 mars 1968), présent dans cette boîte d'archive mais sans lien apparent avec le document, complique l'analyse de ce document. La présence de ce document de 1969 pourrait rétrodater cette documentation. En réalité, le seul élément concret est contenu dans la date citée dans le deuxième document, 1972.

Premier document *[transcription intégrale] :*

Il s'agit de la première note de travail sur la création, envisagée dans les prochains mois, d'un organisme nouveau que, pour la commodité des choses, nous appellerons Théâtre National (T.N.)

I- Le T.N., PREMIER VERITABLE THEATRE NATIONAL

Jusqu'à présent, on a toujours « accroché » les entreprises de création à un lieu précis ; aucune n'a reçu de définition nationale. Surtout on n'a jamais pensé autrement. Ainsi le TNP, la Comédie-Française, le Théâtre de France sont ou furent attachés à une salle. De même, les entreprises de décentralisation ont vocation à travailler dans une ville, un département, parfois dans une région.

Le TN choisit un principe radicalement opposé.

Il s'inscrit dans une perspective tout à fait nouvelle et originale en France : sa mission n'est pas d'être une entreprise de création théâtrale et d'action culturelle, mais son champ d'action s'étend à la France entière.

S'il est évident que le TN doit nécessairement avoir un point d'attache (siège social, locaux administratifs, répétitions, ateliers…) et qu'à ce point de vue la solution villeurbannaise apparaisse intéressante, il est entendu que sa mission n'est, en aucun cas, de mener une action exclusive, ni même seulement prépondérante (dans les temps et les moyens) dans la région de ce point d'attache.

Tout au plus, en raison de cette présence technique et de l'avantage précieux que constitue la connaissance du terrain acquise par plusieurs années de travail, Villeurbanne pourrait devenir un laboratoire idéal pour le travail à mener dans le domaine de la recherche du public. Sans risques exagérés pour la vie de l'entreprise, des méthodes nouvelles pourraient être expérimentées avant d'être appliquées ailleurs.

Le TN est, par ce choix, le premier véritable théâtre national français et non plus le théâtre national de Paris, de l'Alsace ou de Villeurbanne.

II- Le TN : Un instrument de création théâtrale de qualité internationale

Il n'existe pas en France, aujourd'hui, d'entreprise théâtrale de renommée internationale qui s'inscrive dans le contexte résolument contemporain du meilleur théâtre mondial actuel et dont le nom implique automatiquement une qualité exceptionnelle. Ce que furent ou ce que sont le Berliner Ensemble, le Piccolo Teatro de Milan, l'Aldwich Theatre, quelques troupes américaines. Les grands créateurs existent en France, mais non les entreprises.

L'État doit avoir pour mission de favoriser la création d'un tel théâtre, de la même façon qu'il a dégagé les moyens nécessaires à créer un orchestre (Orchestre de Paris) dont la qualité est en voie d'égaler, parfois dépasser, celle des orchestres les plus réputés dans le monde.

III- Principes de fonctionnement et méthodes

Le TN veut changer radicalement les méthodes et conditions, par et dans lesquelles s'exerce l'activité de la plupart des entreprises théâtrales en France aujourd'hui, aux trois niveaux : création, diffusion-exploitation des spectacles, rapports avec le public.

Ceci parce que ces méthodes et ces conditions soit ont donné des résultats médiocres, soit sont dépassées, soit sont inadaptées aux problèmes à résoudre.

A- Direction artistique de l'entreprise assurée par deux créateurs de renommée internationale (dont chacun pourrait légitimement poursuivre une carrière personnelle et diriger un théâtre)

L'association de plusieurs créateurs n'a jamais été tentée en France. Or, ce qu'elle implique d'aventure, de recherche, de collaboration, de dynamisme, d'obstacle à la routine, de saine compétition semble devoir transformer complétement le destin de l'entreprise théâtrale.

B- Mise en œuvre des meilleures conditions de création

C'est un lieu commun aujourd'hui en France de vanter, de souligner la qualité professionnelle, le « fini » de certaines réalisations étrangères. Qu'on se souvienne des jugements à propos du passage en France du Piccolo Teatro ou, plus récemment, du Berliner Ensemble. Or, toute la profession théâtrale en France aspire à travailler dans des nouvelles conditions de création au moins comparables à celles que l'on trouve à l'étranger.

Le TN devra les établir, un début de solution étant apporté par l'exploitation prolongée des spectacles.

C- Exploitation prolongée des spectacles – rationalisation de la diffusion

Aucun début de solution cohérente n'a jamais été apporté au problème de la diffusion et de l'exploitation des spectacles de théâtre.

1°) L'entreprise de théâtre en France vit dans cette contradiction permanente : ou monter plusieurs spectacles chaque année, exploités pour 20 ou 30 représentations (c'est le cas des théâtres nationaux, centres dramatiques) ou, ne créer qu'un seul spectacle par an qui sera tourné plus longuement.

Dans le premier cas, la faible durée d'exploitation a pour incidences la faiblesse des moyens de préparation, de production, pour des raisons tant économiques que psychologiques :

Économiques : les sommes investies paraissent excessives pour une exploitation de courte durée, l'amortissement par représentation est lourd,

Psychologiques : est-il normal, par exemple, de demander à des comédiens de travailler quatre ou cinq mois un spectacle qui ne sera joué que 20 fois ?

Dans le second cas (exploitation prolongée d'un seul spectacle) l'activité de création risque de paraître insuffisante à ceux qui subventionnent l'entreprise et ne peut guère favoriser un travail efficace dans le domaine des rapports avec le public.

Il faut donc pouvoir disposer en même temps de plusieurs spectacles exploités sur une longue période.

2°) L'ensemble du phénomène décentralisation n'a jamais été appréhendé de façon globale et surtout neuve. D'où :

Des déserts : grande région parisienne, par exemple

Des démarrages ratés

Des entreprises qui végètent, etc.

Une réflexion approfondie et scientifique sur les conditions de réussite d'une implantation culturelle et sur le rôle que peut jouer une entreprise telle que le TN doit être menée.

De même, il faut dresser un inventaire de toutes les possibilités offertes par les structures d'accueil existantes ou en voie de création.

3°) le rapprochement entre gestion d'entreprises – organisation de la diffusion et l'exploitation des spectacles – problèmes de la profession, n'a jamais été vraiment fait.

Et tous ces points sont liés. Ainsi l'exploitation prolongée et simultanée de plusieurs spectacles apporte des débuts de solution à des problèmes tels que :

Emploi : la création d'un nouveau marché du travail pour les acteurs, techniciens et plus généralement les participants à l'entreprise théâtre (emplois plus nombreux, contrats permanents ou de longue durée, etc.)

Répertoire : l'exploitation des pièces sur une longue période influe directement sur le statut de l'auteur et plus particulièrement sur le jeune auteur (dont la pièce est, aujourd'hui, jouée une vingtaine de fois et abandonnée pour longtemps)

Qualité : l'exploitation prolongée d'un spectacle autorise l'augmentation du temps de préparation qui se trouve amorti sur un plus grand nombre de représentations. Créateurs, décorateurs, acteurs, musiciens… bénéficieraient alors de conditions de travail identiques à celles des grandes compagnies étrangères, ce qui ne s'est encore jamais vu en France.

Il n'est pas douteux que même si leurs moyens sont plus restreints, Centres dramatiques, Compagnies subventionnées, s'inspireront des principes d'exploitation dégagés par le TN en les adaptant à leurs situations respectives. On tendra ainsi à une amélioration de la qualité professionnelle des spectacles :

D- Révision radicale des méthodes de recherche du public

Le point sur les rapports avec le public, tels qu'on les a imaginés et pratiqués jusqu'à aujourd'hui, appelle deux réflexions :

- il semble que le « plein » soit fait par ces méthodes devenues traditionnelles ;
- le risque d'une dégradation de la situation est réel, car nous constatons chaque jour que l'information ne passe plus.

Ces méthodes de contact avec le public, d'information, mises au point par le TNP et le Théâtre de la Cité de Villeurbanne, reprises par toutes les entreprises de la décentralisation, adoptées à présent par le Théâtre de la Ville et la Comédie-Française, tout indique qu'elles sont maintenant dépassées, inadaptées. Il importe donc d'en définir des nouvelles qui, une fois expérimentées, pourront être reprises comme le furent celles du TNP et du Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

L'usage intensif des méthodes traditionnelles d'approche du public, l'évidente nécessité de les renouveler conduisent à s'interroger sur la signification de ce rapport avec le public. Il faut donc poursuivre, mais dans un cadre différent, cette recherche et poser le problème en des termes tout à fait nouveaux.

CES CHOIX ABOUTISSENT DONC A DISPOSER EN PERMANENCE DE L'EQUIVALENT DE DEUX COMPAGNIES, DE PLUSIEURS SPECTACLES DE TRES HAUT NIVEAU PROFESSIONNEL ET DE DEUX EQUIPES ARTISTIQUES COMPLETES. CES POSSIBILITES PERMETTENT AINSI DE MODULER LES MOYENS D'ACTION SELON LES BUTS POURSUIVIS, LE TERRAIN CHOISI.

IV- POINTS D'IMPACT

A- Régions défavorisées, grande région parisienne

Le TN doit mener une action dans un certain nombre de villes, agglomérations ou régions particulièrement défavorisées et notamment la grande région parisienne. Cette action tend soit à révéler des besoins, soit à aider un démarrage d'action culturelle, soit à implanter des techniques particulières de rapports avec le public, soit à prendre en charge une animation périodique, etc. Ceci implique un type de rapports nouveaux avec les associations locales, les autorités (mairies, préfectures, conseils généraux, districts…) Dans ce secteur, la part d'initiative du TN est prépondérante.

B- Secteurs culturellement équipés

Dans des villes, agglomérations ou régions déjà dotées d'un équipement culturel (Maison de la Culture, Centres ou compagnies dramatiques, relais culturels…), le TN vient apporter, dans des conditions à définir, à l'équipe ou aux équipes en place, l'aide qu'elles peuvent attendre d'une telle entreprise. Dans ce secteur, la part d'initiative la plus importante appartient aux animateurs locaux.

On ne peut négliger la marque que le TN imprimera aux diverses structures d'accueil et la valorisation des équipements qui en résultera.

C- Francophonie

Une action dans la francophonie par l'établissement de liens privilégiés avec les pays francophones (y compris les parties non françaises de ces pays) et l'affirmation d'une présence théâtrale française de grande qualité. En collaboration avec les autorités des pays intéressés, il est envisageable de mener, dans ces pays, des actions de type A et B. cette action semble devoir appeler la collaboration du Ministère des Affaires Étrangères et, notamment, celle de l'Association Française d'Action Artistique dans le cadre d'un éventuel cofinancement.

D- Paris

Des passages à Paris, dont toutes les significations et les implications restent à dégager, semblent souhaitables.

E- Echanges

Une organisation d'échange et de collaboration avec les grandes entreprises théâtrales européennes est indispensable afin de créer les conditions d'une confrontation suivie entre les créateurs français et étrangers.

Deuxième document *[transcription intégrale. Ce texte contient aussi des petites corrections manuscrites autographes de Planchon] :*

Nous proposons de créer un organisme nouveau qui soit la réelle continuité de l'œuvre de Jean Vilar et qui en fasse fructifier l'héritage. Cela veut dire pour nous saisir l'occasion qui nous est ainsi donnée de nous poser toutes les questions nouvelles nées de la décentralisation et d'en chercher les réponses.

À notre sens, la décentralisation et le grand mouvement théâtral français de ces dernières années ont laissé sans réponse un certain nombre de problèmes :

- Aucun théâtre national n'a vraiment satisfait à cette exigence : être national, et non plus comme ce peut être le cas, parisien ou lyonnais, ou alsacien. En d'autres termes, aucun des théâtres nés depuis la Libération n'a su conquérir une audience qui soit à la dimension du territoire.
- Aucun théâtre, aucune troupe de décentralisation n'a réussi à mettre sur pied une exploitation satisfaisante de ses spectacles. Entendons par là une exploitation en proportion avec les frais importants que suppose toute création. La décentralisation a créé des prototypes, elle n'a pas développée son secteur de vente : peu de spectacles en effet ont dépassé les 25 représentations … ; peu de prototypes ont été commercialisés.
- Aucun TNP, aucune troupe de décentralisation n'est fondamentalement et organiquement sorti de son port d'attache, n'a vraiment décentralisé la création artistique, n'a vraiment porté au public, là où il se trouve, c'est-à-dire partout sur le territoire national, la création artistique originale. Personne n'a vraiment tenté de mettre l'œuvre d'art en contact réel avec la population.
- Enfin, aucun TNP, aucune troupe de banlieue ni de province ne s'est vraiment attaqué au seul vrai désert culturel français, le plus proche de Paris et le plus abandonné : la grande région parisienne, cette ceinture qui commence au-delà des théâtres de la périphérie et s'arrête à la province.

[~~Un nouveau TNP~~] Ce nouvel organisme, aujourd'hui, se devra de répondre à ces questions, se devra de poser en évidence pour la décentralisation l'idée qu'un pas est à sauter et que d'autres cadres d'action sont à inventer. Il s'agit de donner un sens au sigle TN, de créer un nouvel organisme qui tienne compte des nouvelles exigences du public et des nouveaux impératifs de travail qui d'ores et déjà se sont fait jour dans l'esprit des créateurs qui confusément en sentent le besoin.

Il s'agirait donc de créer une sorte de théâtre ambulant où les problèmes de la création (qualité des spectacles, moyens mis en œuvre), de diffusion (vente et de présentation à un public élargi (que l'on irait chercher là où il se trouve) seraient résolus par l'ampleur du projet. Nous croyons en effet que c'est par l'ampleur, par le formidable marché qu'il créerait, par les débouchés qu'il offrirait que ce projet pourra fonctionner, se rentabiliser et ouvrir des voies nouvelles.

En quoi consisterait donc ce [~~TNP « nouvelle manière »~~] organisme et que ferait-il donc qu'on n'a jamais fait ?

Il s'agirait d'un théâtre d'un type nouveau en France qui sur une longue période de l'année fonctionnerait avec deux troupes distinctes. Rappelons à ce sujet que notre projet s'appuie sur la collaboration de deux metteurs en scène : ce fait est trop rare pour qu'il ne faille pas le rappeler : ce ne serait plus un homme seul qui serait à la tête mais deux créateurs de renommée internationale qui ont décidé de travailler à la même entreprise.

Chacune de ces troupes créerait un spectacle et ferait la reprise d'un autre, une création non exploitée de la saison précédente, par exemple. Ces deux spectacles seraient servis par la même équipe artistique.

Dans une première partie de la saison, c'est donc 4 spectacles que cet organisme se disposera à faire circuler suivant un plan particulier :

Ce nouvel ensemble refusera la tournée ordinaire telle qu'elle est pratiquée depuis la Libération par les Centres et les divers organismes parisiens. Il devra organiser au contraire chaque année dans un certain nombre de centres privilégiés une sorte de « festival » pouvant aller de 15 jours à 2 mois où il présenterait au public local de 2 à 4 spectacles. Cette présence longue, nouvelle, servirait de support à un abonnement ou de façon générale à une animation : il s'agirait de villes de province relativement importantes où l'on assurerait la collaboration d'un centre dramatique, d'une Maison de la Culture ou même d'une association locale. On peut dire qu'il existe d'ores et déjà une réelle demande pour une collaboration de ce type et les auteurs de ce projet ont déjà eu maintes occasions de la mettre en pratique.

Le nouvel organisme assurera également un certain nombre de rendez-vous fixes dans la grande région parisienne, non plus sous la forme de « festivals », mais en suscitant un abonnement à 2, 3 ou 4 spectacles suivant les villes, les représentations cette fois étant reparties sur l'ensemble de la saison théâtrale. Cette présence particulière pourra se renouveler chaque année au contraire des villes de province dont le choix et la liste pourra varier d'une année sur l'autre. À chacun de ces centres privilégiés qui constitueront au fil des années son épine dorsale, le nouveau TNP réservera suivant l'opportunité la création d'un spectacle. Ainsi les spectateurs d'Étampes, de Cergy, ou de Fontainebleau auront-ils les mêmes spectacles que ceux de Lausanne, de Paris ou de Bruxelles.

Nous croyons en effet qu'il serait bon que dans une deuxième partie de sa saison, l'organisme établisse des rapports privilégiés avec la francophonie, présente ses spectacles à Bruxelles, à Liège, au Luxembourg comme à Lausanne et à Genève. Il estime que c'est là l'une de ses tâches, prestigieuses et capable de procurer une assise forte à ce nouveau type d'activité qu'il entend promouvoir.

Il en ira de même pour Paris. Nous proposons qu'au terme de son travail de décentralisation, le nouvel organisme fasse un bref passage à Paris – qui symboliquement ne viendrait qu'après la grande région parisienne. Il y présenterait tous ces spectacles en en court laps de temps, le cas échéant dans deux théâtres à la fois, stimulant ainsi la vie théâtrale parisienne et créant sa propre concurrence.

D'autres activités seront envisagées : des relations d'échange et de collaboration peuvent être établies avec les grandes capitales européennes du théâtre : Londres, Milan. Des discussions dans ce sens sont d'ores et déjà amorcées avec Paolo Grassi et le Piccolo Teatro.

Dans un ensemble aussi important, Villeurbanne ne sera plus alors que la partie d'un tout. Les aménagements actuellement en cours permettront d'y travailler les spectacles, en feront une salle commode avec des salles de répétitions, des ateliers, qu'il ne s'agirait en aucun cas de privilégier : aucune création n'y serait faite, Villeurbanne ne serait plus pour nous qu'une ville comme les autres.

Troisième document *[transcription intégrale] :*

Les grandes compagnies théâtrales, en 1972, se divisent en deux catégories :

1) La compagnie travaille dans un lieu précis et présente, disons, quatre spectacles pour un petit nombre de représentations par an (Centres dramatiques, TNP, Théâtre de la Ville, etc…)
2) La compagnie est itinérante et présente un seul spectacle par an ou tous les deux ans en poussant au maximum l'exploitation de chacun de ses spectacles dans divers lieux (Mnouchkine, Savary, Dario Fo, Living, etc.)

Dans le premier cas, les sommes investies dans un spectacle, compte tenu du petit nombre de représentations paraissent excessives. L'amortissement à la représentation devient trop lourd.

Dans le second, l'activité de création peut apparaître à un organisme d'état subventionnant trop limité. La totalité des subventions d'une ou deux années n'était alors investie que dans un seul spectacle.

L'organisme dont nous proposons la création s'appliquera à résoudre en partie cette contradiction. Il correspond, d'une façon analogique, à une « concertation », telle qu'on la pratique dans l'industrie.

Réunion à la direction d'un théâtre de deux metteurs en scène qui pourraient chacun en diriger un.

Présentation de quatre spectacles par deux troupes tournant au même moment tandis que se poursuit la création de deux autres.

Le champ d'activité de cet organisme serait le suivant :

Villes de province

Grande banlieue parisienne

Paris

Francophonie

Relations privilégiées par un système d'échange avec deux ou trois grands théâtres européens (Piccolo Teatro de Milano, Old Vic London)

[Point ajouté en manuscrit :] Il s'agit de créer le premier Théâtre national français. Jusqu'ici, les Théâtres nationaux ont eu une activité parisienne.

Il s'agit de donner à un certain nombre de villes de la province, de la francophonie et de la grande banlieue l'équivalent de ce que fut le TNP pour la seule ville de Paris.

Il s'agit de créer un nouveau marché du travail pour les acteurs et techniciens (activité triple d'un théâtre ordinaire, contrats à l'année).

Il s'agit de modifier le système d'exploitation des pièces en le multipliant au départ par trois (Un jeune auteur, par exemple, obtient la garantie d'une année entière d'exploitation au lieu des vingt ou trente représentations maximum, proposées actuellement).

Il s'agit de proposer aux créateurs, décorateurs, musiciens, acteurs, etc…. un temps de répétition très important mais qui compte tenu de la longueur de l'exploitation ne paraît plus excessif.

Un tel organisme peut aujourd'hui voir le jour, car depuis quelques années une implantation de constructions (Maisons de la Culture, Théâtres, relais culturels, etc…) a été réalisé en France ; et le travail fait par les animateurs a créé l'appel d'un grand théâtre réellement national. Loin d'entraver le développement de ces organismes, ce grand théâtre itinérant peut, au contraire, leur donner une nouvelle impulsion.

Nous croyons que ce système sera très rapidement repris par les principaux pays européens car il est le seul qui propose un début d'exploitation rationnelle aux théâtres subventionnés et que ce besoin de rationalité de la diffusion des pièces de théâtre est réclamé un peu partout. Certes, cela exige la mise en place d'un grand organisme dont l'ampleur peut aujourd'hui paraître démesurée mais qui correspond à la situation du théâtre européen en 1972.

Le Théâtre est, et restera, un artisanat mais son système d'exploitation doit être revu et la mise au point d'un nouveau système d'exploitation est directement lié à l'ampleur de son organisme de diffusion. Les correspondances avec le monde industriel sont faciles à établir.

Il est difficile de donner dans une note aussi brève une description de cette ampleur. Disons qu'elle correspond à la mise en place de deux petites usines de cinquante personnes, toute l'année sur les routes, tandis qu'une troisième s'applique au même moment au siège de l'organisme à créer quatre spectacles importants, ce qui est la norme actuelle dans les grands théâtres existants.

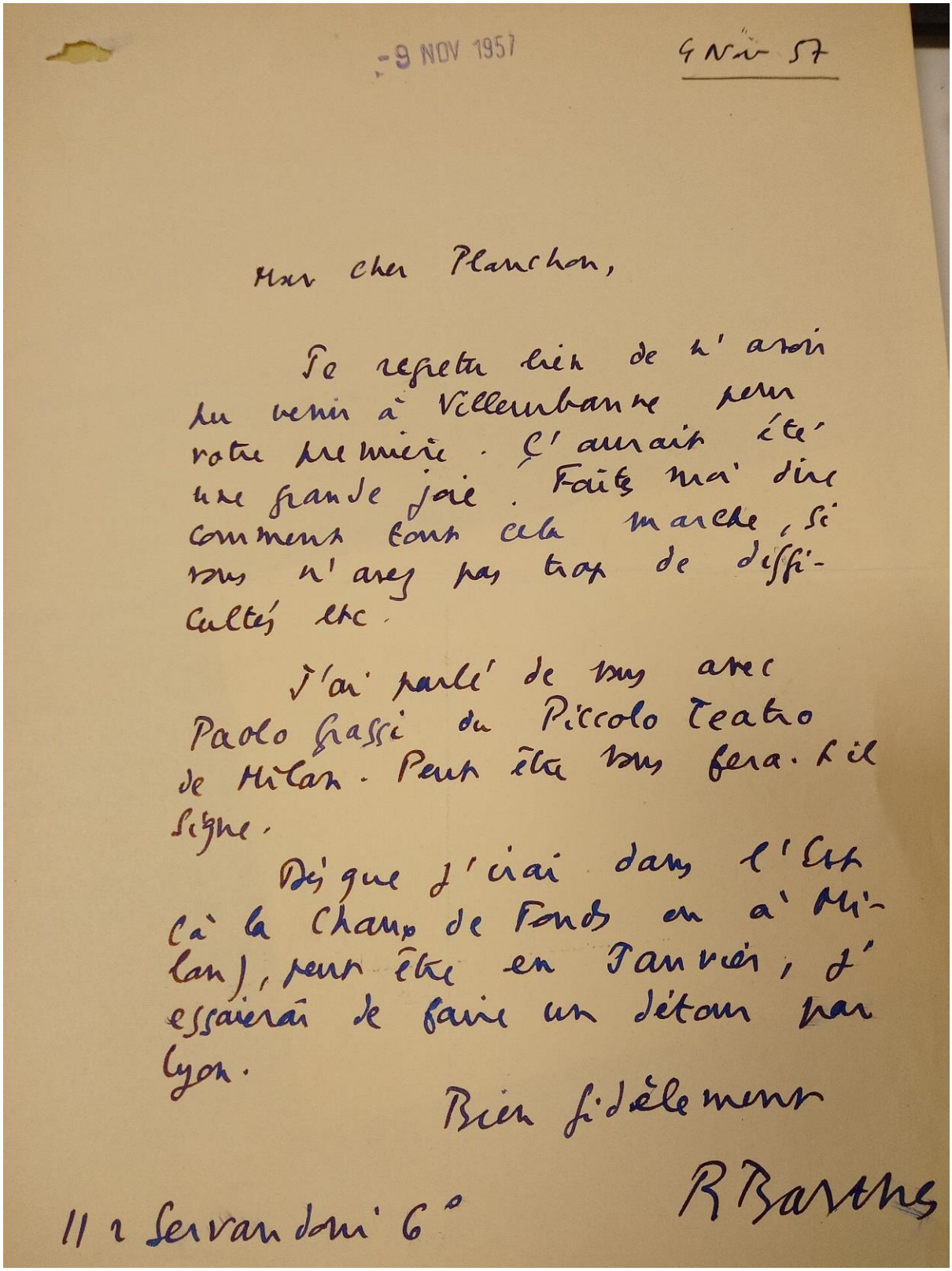
Enfin, pour permettre une telle exploitation, nous pensons qu'une révision radicale des méthodes de recherche du public employées ces dernières années (TNP, Théâtre de la Ville, Centres dramatiques, etc…) s'impose. Les nouvelles méthodes de recherche du public sont actuellement théoriquement définies par nous. Il reste à juger, dans le concret, l'efficacité. Ces méthodes nouvelles sont inspirées des procédés utilisés actuellement dans l'industrie pour la commercialisation d'un produit, compte tenu de la spécificité de l'objet théâtral.

Nous pensons que dans quelques années ces méthodes seront reprises un peu partout, tout comme aujourd'hui [le] Théâtre de la Ville, la Comédie-Française reprennent, avec le succès que l'on sait, les systèmes d'abonnements mis au point par le TNP de Jean Vilar, le Théâtre de la Cité à Villeurbanne, etc… il y a déjà de nombreuses années.

Nous sommes donc candidats à cette expérience pilote qui n'est ni un Théâtre national, ni un centre dramatique et qui correspond pour l'État français à la création d'un organisme nouveau dont il serait bon que les grandes bases soient posées pour le budget 1972.

Annexe VII

Lettre de Roland Barthes à Roger Planchon du 4 novembre 1957, BnF, ASP, fonds Planchon, dossier « Presse parisienne 1954-1960 », 4-COL-112 (1957-1960).



9 NOV 1957

4 Nov 57

Mon cher Planchon,

Je regrette bien de n'avoir pu venir à Villeurbanne pour votre première. C'aurait été une grande joie. Faites moi dire comment tout cela marche, si vous n'avez pas trop de difficultés etc.

J'ai parlé de vous avec Paolo Grassi du Piccolo Teatro de Milan. Peut être vous fera-t-il signe.

Déjà que j'irai dans l'Est (à la Chaux de Fonds ou à Milan), peut être en Janvier, j'essaierai de faire un détour par Lyon.

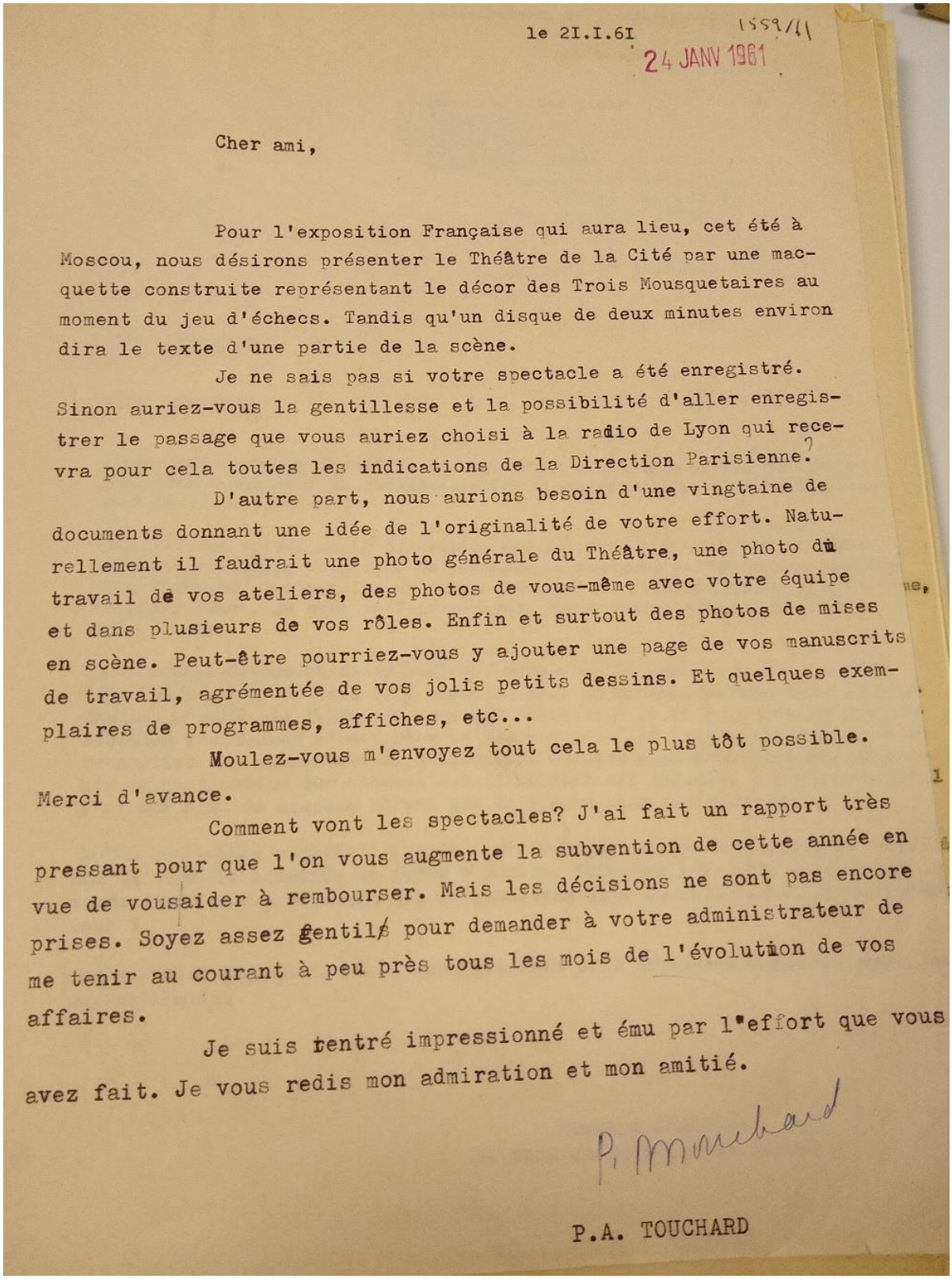
Bien fidèlement

R Barthes

11 r Servandoni 6e

Annexe VIII

Lettre de Pierre-Aimé Touchard à Roger Planchon du 21 janvier 1961, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1500).



le 21.1.61

1559/11

24 JANV 1961

Cher ami,

Pour l'exposition Française qui aura lieu, cet été à Moscou, nous désirons présenter le Théâtre de la Cité par une maquette construite représentant le décor des Trois Mousquetaires au moment du jeu d'échecs. Tandis qu'un disque de deux minutes environ dira le texte d'une partie de la scène.

Je ne sais pas si votre spectacle a été enregistré. Sinon auriez-vous la gentillesse et la possibilité d'aller enregistrer le passage que vous auriez choisi à la radio de Lyon qui recevra pour cela toutes les indications de la Direction Parisienne?

D'autre part, nous aurions besoin d'une vingtaine de documents donnant une idée de l'originalité de votre effort. Naturellement il faudrait une photo générale du Théâtre, une photo du travail de vos ateliers, des photos de vous-même avec votre équipe et dans plusieurs de vos rôles. Enfin et surtout des photos de mises en scène. Peut-être pourriez-vous y ajouter une page de vos manuscrits de travail, agrémentée de vos jolis petits dessins. Et quelques exemplaires de programmes, affiches, etc...

Moulez-vous m'envoyez tout cela le plus tôt possible. Merci d'avance.

Comment vont les spectacles? J'ai fait un rapport très pressant pour que l'on vous augmente la subvention de cette année en vue de vousaider à rembourser. Mais les décisions ne sont pas encore prises. Soyez assez gentil pour demander à votre administrateur de me tenir au courant à peu près tous les mois de l'évolution de vos affaires.

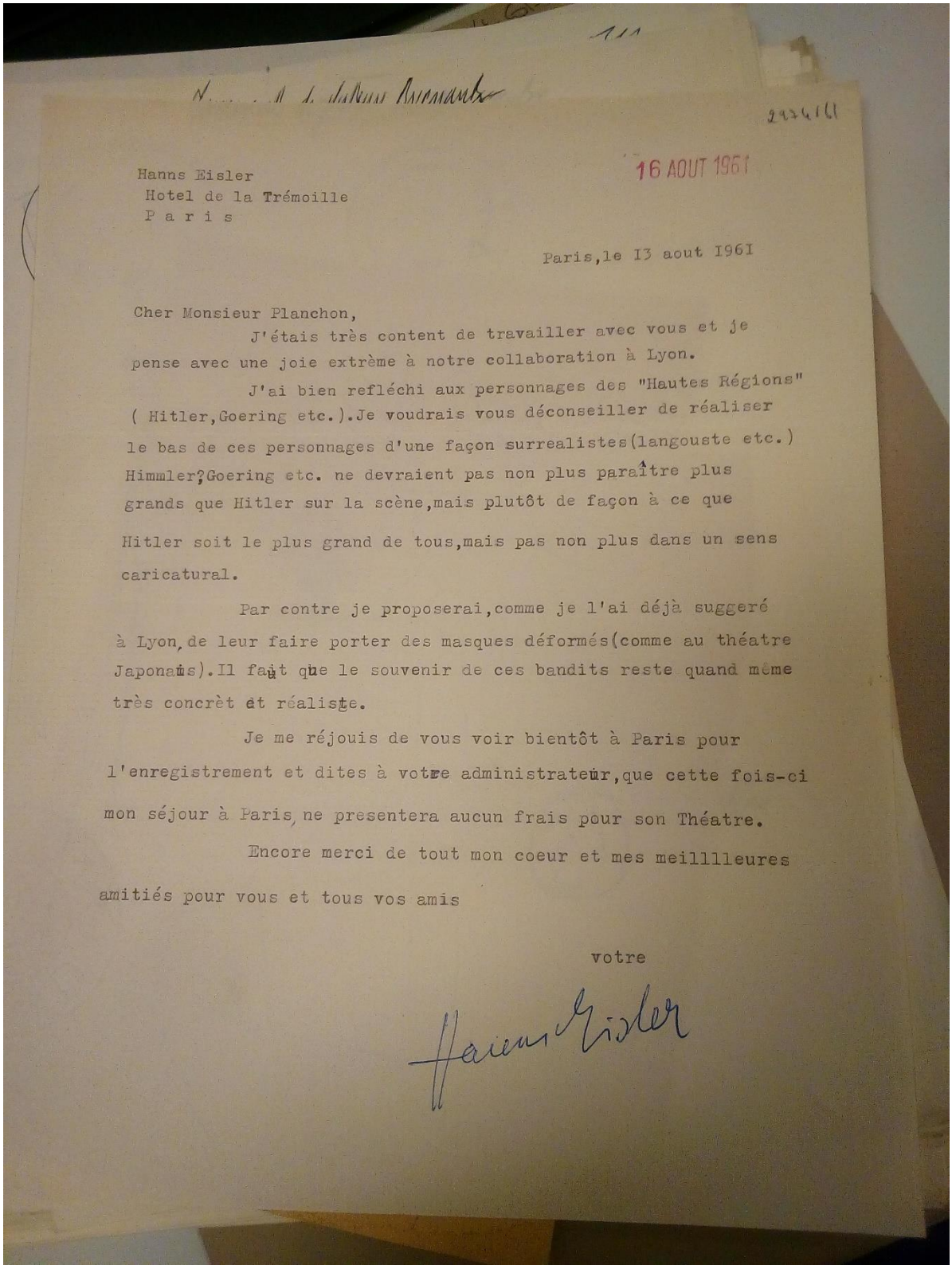
Je suis rentré impressionné et ému par l'effort que vous avez fait. Je vous redis mon admiration et mon amitié.

P. Touchard

P.A. TOUCHARD

Annexe IX

Lettre de Hanns Eisler à Roger Planchon, datée 13 août 1961, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1197) (avec signature autographe).



Hanns Eisler
Hotel de la Trémoille
P a r i s

16 AOUT 1961

Paris, le 13 aout 1961

Cher Monsieur Planchon,

J'étais très content de travailler avec vous et je pense avec une joie extrême à notre collaboration à Lyon.

J'ai bien refléchi aux personnages des "Hautes Régions" (Hitler, Goering etc.). Je voudrais vous déconseiller de réaliser le bas de ces personnages d'une façon surrealistes (langouste etc.) Himmler, Goering etc. ne devraient pas non plus paraître plus grands que Hitler sur la scène, mais plutôt de façon à ce que Hitler soit le plus grand de tous, mais pas non plus dans un sens caricatural.

Par contre je proposerai, comme je l'ai déjà suggeré à Lyon, de leur faire porter des masques déformés (comme au théatre Japonais). Il faut que le souvenir de ces bandits reste quand même très concrèt et réaliste.

Je me réjouis de vous voir bientôt à Paris pour l'enregistrement et dites à votre administrateur, que cette fois-ci mon séjour à Paris, ne presentera aucun frais pour son Théatre.

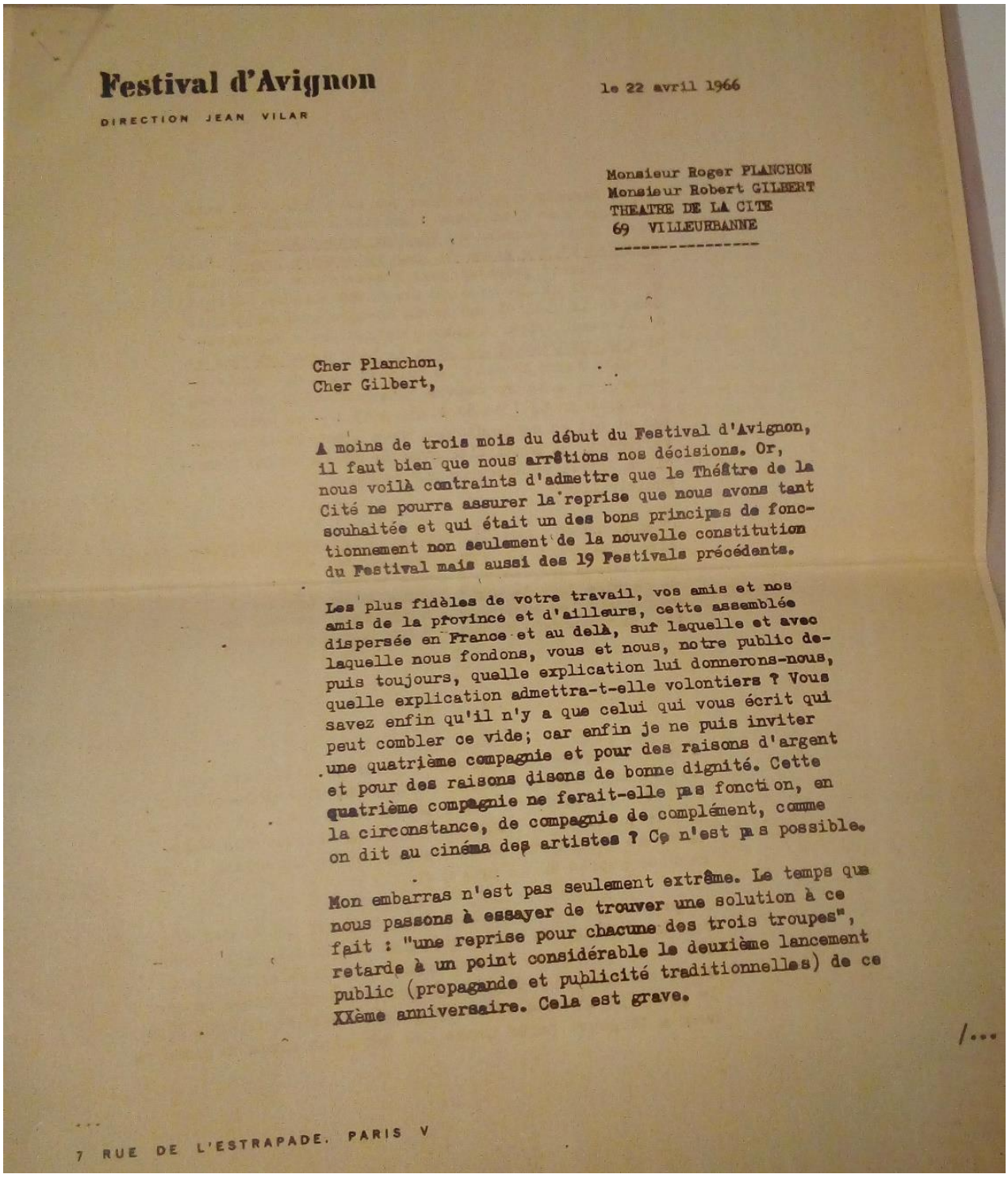
Encore merci de tout mon coeur et mes meilllleures amitiés pour vous et tous vos amis

votre

Hanns Eisler

Annexe X

Lettre de Jean Vilar à Robert Gilbert et à Roger Planchon du 22 avril 1966, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1183). Contient la signature autographe de Jean Vilar.



Festival d'Avignon

DIRECTION JEAN VILAR

le 22 avril 1966

Monsieur Roger PLANCHON
Monsieur Robert GILBERT
THEATRE DE LA CITE
69 VILLEURBANNE

Cher Planchon,
Cher Gilbert,

A moins de trois mois du début du Festival d'Avignon, il faut bien que nous arrêtions nos décisions. Or, nous voilà contraints d'admettre que le Théâtre de la Cité ne pourra assurer la reprise que nous avons tant souhaitée et qui était un des bons principes de fonctionnement non seulement de la nouvelle constitution du Festival mais aussi des 19 Festivals précédents.

Les plus fidèles de votre travail, vos amis et nos amis de la province et d'ailleurs, cette assemblée dispersée en France et au delà, sur laquelle et avec laquelle nous fondons, vous et nous, notre public depuis toujours, quelle explication lui donnerons-nous, quelle explication admettra-t-elle volontiers ? Vous savez enfin qu'il n'y a que celui qui vous écrit qui peut combler ce vide; car enfin je ne puis inviter une quatrième compagnie et pour des raisons d'argent et pour des raisons disons de bonne dignité. Cette quatrième compagnie ne ferait-elle pas fonction, en la circonstance, de compagnie de complément, comme on dit au cinéma des artistes ? Ce n'est pas possible.

Mon embarras n'est pas seulement extrême. Le temps que nous passons à essayer de trouver une solution à ce fait : "une reprise pour chacune des trois troupes", retarde à un point considérable le deuxième lancement public (propagande et publicité traditionnelles) de ce XXème anniversaire. Cela est grave.

/...

7 RUE DE L'ESTRAPADE. PARIS V

Je ne saurais trop insister sur ce point et je sais bien que vous l'admettez : appeler à ce XXème Festival trois compagnies, chacune présentant une création et une pièce de leur répertoire passé c'est non seulement préparer pour l'avenir une permanence à ce Festival (et ceci au plus haut échelon du fait même de la qualité des trois troupes choisies) mais c'est aussi offrir à chacun de ces trois responsables un instrument qui sera le leur dans les années à venir. Faire revenir le "vieux" dans cet anniversaire - et avec une oeuvre "L'Avare" déjà présentée à Avignon en 52 ! en 62 ! et en 63 ! - ne correspond pas et est en contradiction avec l'esprit de renouvellement, et aussi bien avec la constitution financière prévue et acceptée par le Maire et la Municipalité.

Cher Planchon, cher Gilbert, vous savez que ce principe (une création et une reprise) est admis par les deux autres complices, Georges et Béjart. L'absence de reprise dans la participation d'une des trois compagnies les surprendra. Surprendra ces deux artistes. Surprendra - eh oui - leurs administrateurs.

o

o o

J'ai écrit plus haut le mot : embarras. Admettez que le mot est faible. Madame d'Ornhjelm, Michel Debeauvais, Maurice Guillaud, moi-même tournons en rond. Et dix-neuf ans de pratique ne nous aident pas à trouver une solution. Au contraire, elles soulignent la nécessité de la reprise auprès de la création.

La proposition amicale de Robert Gilbert de donner dix représentations de votre création va, hélas, à l'encontre de la structure du Festival, structure artistique et économique, qui depuis 19 ans et chaque année respecte le principe d'une alternance extrêmement régulière. Elle nous a toujours parue comme une des plus sûres raisons de

/...

la fidélité du public. Enfin, nous hasardons trop cette année pour dépasser sept représentations de la même oeuvre. Rares ont été les années où nous avons, pour une seule oeuvre, dépassé ce chiffre. Le résultat ne fut pas satisfaisant.

o

o o

Que faire ?

Je respecte trop le travail, la liberté, disons le laboratoire des autres pour intervenir dans votre domaine le plus personnel, là où s'élabore le meilleur de vos travaux, de votre oeuvre. Mais, Planchon, mon cher Planchon, repoussez-vous absolument le fait de présenter Tartuffe, oeuvre de critique disons religieuse, sur cette scène qui, de tout côté, sera cernée par les souvenirs des plus hautes instances catholiques ?

La façade qui servirait de fond à votre Tartuffe fut commandée par l'archevêque d'alors : Jules II. A la droite du spectateur, un Palais des Papes. Et dominant le tout : la Vierge, une immense Marie de 1880. Avec le concours inventif d'Allio et de plus aidée par le travail déjà fait par vos interprètes à Villeurbanne, à Paris et sur les très différentes scènes de vos tournées à l'étranger actuellement - eh oui, je ne les ai pas oublié - je suis sûr, Planchon, que votre Tartuffe en ce très "Saint Lieu" prendra une valeur surprenante et quelle nous surprendra. J'ai éprouvé jadis de ces très agréables surprises. Citons au moins Don Juan. Comme vous, aujourd'hui, je répugnais à cette refonte. Elle ne me coûta que peu de travail.

o

o o

Si je ne vous convaincq pas à ce sujet, dans quelle situation nous trouvons-nous ? Eh bien, vous le savez, que ce soit "L'Avare" J.V" que nous inscrivions au programme du XXème Festival, ou bien une quatrième

compagnie, le fait est que les charges financières nouvelles résultant de cette décision ne peuvent être honorées ni par mon budget actuel, ni par la Municipalité d'Avignon.

Enfin et il me faut le répéter : comment justifier devant le Maire le fait qu'une compagnie sur les trois présent un seul spectacle et non deux et reçoive cependant le même forfait ? Comment le justifier à mes propres yeux ? Vous savez l'affection que j'ai pour vous, Planchon. Mais quoi, j'aime Béjart et quels sentiments pensez-vous que je puisse éprouver pour Georges ? Et pour le T.N.P. donc ?

Tout en vous remerciant d'avoir choisi RICHARD III et certes j'imagine assez bien la redoutable responsabilité que cela comporte, je vous demande de bien vouloir admettre que, cette année, le nombre de représentations de la création ne peut aller au-delà de sept représentations. Je vous en ai donné plus haut l'explication.

o

o o

Ces trois autres représentations pour lesquelles il faut trouver une autre compagnie, où en trouver le soutien financier ? En vous priant d'accepter de ramener à 145.000 francs votre concours pour ces sept représentations, alors que nous avions traité à 160.000 pour dix représentations, je ne crois pas être exigeant. Ce n'est pas hélas, avec ces 15.000 francs de différence que je parviendrai à combler dignement ces trois soirées. Qui le ferait ? Et avec quoi ? Et quels comédiens ? Ou techniciens ?

Enfin, vous me condamnez à jouer et ce n'était pas annoncé. On va donc être curieux d'en savoir les raisons. Vous me condamnez à jouer et du 3 juillet au 13 août, j'avais à l'égard de cet anniversaire et de ce Festival même, beaucoup de choses à suivre, à entreprendre, à contrôler très personnellement sur le plan de cette organisation (ce ne sont plus les services du T.N.P. qui assurent l'organisation générale).

J'avais beaucoup à voir et donc à réfléchir, de telle sorte que l'organisation de la 21ème année soit meilleure encore, etc... de telle sorte aussi que nous n'ayons plus à subir et vous et nous les difficultés actuelles. Vous me condamnez à jouer et je n'ai plus, Planchon, de compagnie proprement dite. Me voilà donc contraint de traiter, de plus petit aux plus grands rôles de l'Avare, à des conditions de misère.

Dans Avignon même où avec cette oeuvre j'ai, après l'échec de Chaillot en 52, remporté par trois fois une très agréable et très honnête victoire, me voilà obligé de donner une interprétation qui ne peut être qu'au rabais. Comme interprètes je n'aurai alors que des cancres ou des gosses.

Planchon, toutes ces difficultés s'estomperaient si vous acceptiez de reconsidérer et de présenter Tartuffe devant la façade du Vice-Légat.

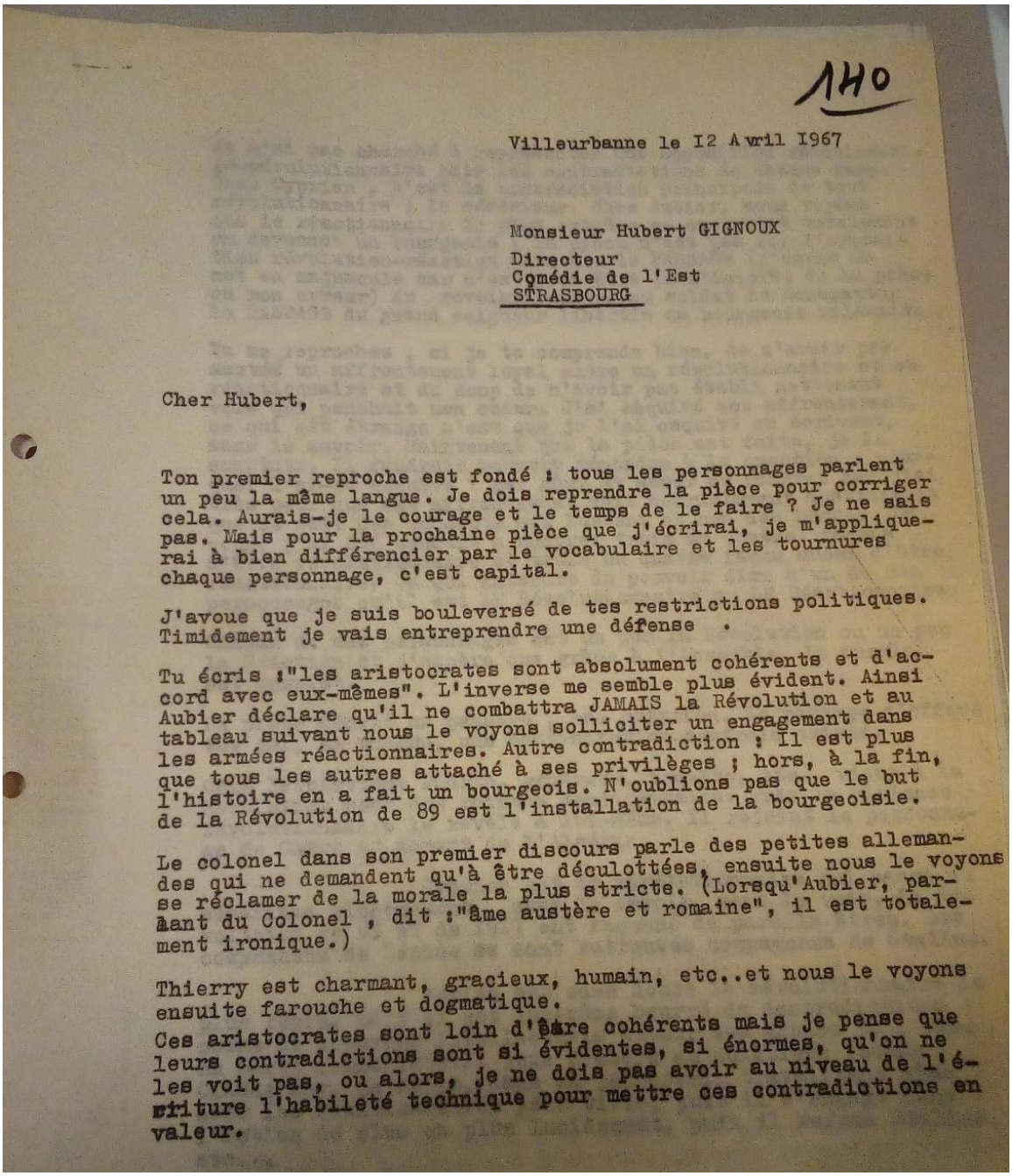
En vous souhaitant un grand succès public dans les pays que vous traversez, et en exprimant à Gilbert mes meilleurs sentiments, je sais que vous me croyez,

Votre

Jean Vilar

Annexe XI

Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967, copie dactylographiée et datée, BnF, ASP, fonds Planchon, « Correspondance – Dossier Maisons de la Culture et Centre dramatiques – Centre dramatique de l'Est » 4-COL-112 (1350).



1H0

Villeurbanne le 12 Avril 1967

Monsieur Hubert GIGNOUX
Directeur
Comédie de l'Est
STRASBOURG

Cher Hubert,

Ton premier reproche est fondé : tous les personnages parlent un peu la même langue. Je dois reprendre la pièce pour corriger cela. Aurais-je le courage et le temps de le faire ? Je ne sais pas. Mais pour la prochaine pièce que j'écrirai, je m'appliquerai à bien différencier par le vocabulaire et les tournures chaque personnage, c'est capital.

J'avoue que je suis bouleversé de tes restrictions politiques. Timidement je vais entreprendre une défense .

Tu écris :"les aristocrates sont absolument cohérents et d'accord avec eux-mêmes". L'inverse me semble plus évident. Ainsi Aubier déclare qu'il ne combattra JAMAIS la Révolution et au tableau suivant nous le voyons solliciter un engagement dans les armées réactionnaires. Autre contradiction : Il est plus que tous les autres attaché à ses privilèges ; hors, à la fin, l'histoire en a fait un bourgeois. N'oublions pas que le but de la Révolution de 89 est l'installation de la bourgeoisie.

Le colonel dans son premier discours parle des petites allemandes qui ne demandent qu'à être déculottées, ensuite nous le voyons se réclamer de la morale la plus stricte. (Lorsqu'Aubier, parlant du Colonel , dit :"âme austère et romaine", il est totalement ironique.)

Thierry est charmant, gracieux, humain, etc..et nous le voyons ensuite farouche et dogmatique.
Ces aristocrates sont loin d'être cohérents mais je pense que leurs contradictions sont si évidentes, si énormes, qu'on ne les voit pas, ou alors, je ne dois pas avoir au niveau de l'écriture l'habileté technique pour mettre ces contradictions en valeur.

Je n'ai pas cherché à représenter une opposition réactionnaire-révolutionnaire mais les contradictions de chaque camp. Chez Cyprien , c'est la contradiction principale de tout révolutionnaire : le césarisme. Chez Aubier, nous voyons que le réactionnaire le plus extrême se contredit totalement en devenant un bourgeois ; la pièce n'est pas sur l'opposition révolution-réaction mais sur le PASSAGE (j'écris ce mot en majuscule car c'est peut-être là l'intérêt de la pièce ou mon erreur) du révolutionnaire au soldat de Bonaparte, le PASSAGE du grand seigneur libertin au bourgeois milanais.

Tu me reprochas , si je te comprends bien, de n'avoir pas montré un affrontement loyal entre un révolutionnaire et un réactionnaire et du coup de n'avoir pas établi nettement vers qui penchait mon coeur. J'ai esquivé cet affrontement, ce qui est étrange c'est que je l'ai esquivé en écrivant, sans le savoir. Maintenant que la pièce est faite, je le constate. Il faudrait pouvoir répondre à la question : pourquoi l'ai-je esquivé ? par gôut et amour du concret car j'ai très peur que cet affrontement soit horriblement abstrait et que ce soit des concepts qui luttent et non des hommes. Du coup, j'ai été conduit à montrer trois au quatre façons d'être révolutionnaire et trois ou quatre façon aussi d'être réactionnaire. Ce qui interdit de pouvoir dire d'un de mes personnages qu'il est LE Révolutionnaire ou LE Réactionnaire.

Chacun de mes personnages est un peu la Révolution ou un peu la Réaction et j'espère que grâce à l'ensemble, le puzzle est complet.

La pièce décrit un passage , une mutation. Le passage s'effectue car, en chacun, une contradiction centrale existe.

Côté Révolution: Judrin, généreux, honnête, etc.. vient à la Révolution pour des raisons sentimentales. Puis la violence révolutionnaaire le révèle à lui-même. Il rejoint le personnage de Camus au moment de l'Algérie.

Cyprien est ce révolutionnaire qui passe au césarisme sincèrement , sans le savoir, sans le voir. La Révoltuion de 89 et de 1917 ont façonné de pareils êtres. Les compagnons de Lénine se sont retrouvés compagnons de Staline.

Borian est sans doute le révolutionnaire le plus lucide mais il est lui-même bourré de contradictions comme de nombreux intellectuels autour des années 50 , face au parti communiste.Il joue d'abord au politique (comme Claude Roy, je crois, dans sa jeunesse), travaillant même avec les réactionnaires pour vivre, puis il s'engage dans l'action de plus en plus lucidement, puis il refuse Staline, etc...

Julie est, évidemment, une extrêmiste de gauche, d'où sa violence contre celui qu'elle soupçonne d'être un César : Robespierre.

Madame Renoir , elle, entrevoit que la Révolution sert ses intérêts de bourgeoise mais par une ironie de l'Histoire,(ou du dramaturge) la bénéficiaire réélle de la Révolution (la grande bourgeoise) meurt par la Révolution car elle est trop liée à la noblesse. Elle refusait tout de la noblesse et la noblesse l'entraîne dans sa chute.

Quelques auteurs exaltent les révolutionnaires et pour cela flétrissent les réactionnaires. Le monde qu'il nous présente est blanc et noir ; ils savent bien que dans la réalité les choses ne sont pas si simples. Ce blanc et ce noir seraient bien naïfs et bien mensongers mais leur intelligence et leur coeur les conduisent à présenter les choses ainsi.

Le temps passe. La génération suivante reprend le révolutionnaire pour le peindre et ne se satisfait plus du vieux schéma manicheen . Elle ne refuse pas d'exalter le Révolutionnaire mais elle découvre dans le même temps la problématique de l'action révolutionnaire. La mise à jour de cette problématique peut apparaître comme un éloge à la réaction. Ou comme un approfondissement et un enrichissement du regard que l'auteur porte sur la Révolution.

Brecht á exalté le Révolutionnaire mais les auteurs post-brechtiens Sartre, Weiss, etc...ont mis en question le Révolutionnaire à partir de la problématique de l'action. J'ai tenté ici de sortir de ces deux systèmes. Je ne refuse ni l'exaltation ni la problématique de l'action révolutionnaire Tu es gêné par Cyprien mais Cyprien n'est pas le Révolutionnaire avec un grand R majuscule ; il incarne le césarisme révolutionnaire qui à la fois abat les aristocrates et les hébertistes (mort de Thierry et de Julie). Je tente de décrire une double mutation : le révolutionnaire devient césar, l'aristocrate devient bourgeois. En 1800, le césarisme bourgeois a triomphé en France, La Révolution non-bourgeoise (les hébertistes) et ceux qui veulent revenir à l'ancien régime (Thierry) sont liquidés.

Tu reproches aussi que la pièce soit totalement psychologique. Ce mot est devenu péjoratif. Il a servi d'injure à Artaud, à Ionesco et à Brecht. Avec raison, si on envisage le projet commun qu'ils poursuivaient sous des modes divers : réduire le niveau de conscience des personnages. Il est difficile d'avoir tous ces gens là contre soi et toi en plus. J'ai tenté d'écrire cette pièce en réaction contre ces auteurs que j'admire, ou pour être plus précis, en réaction contre la démarche qui consiste à réduire le niveau de conscience des personnages.

Celui qui m'a montré le chemin est, bien sûr, Shakespeare qui intensifie et qui élève le niveau de conscience de ses personnages.

Je tourne le dos à ce qui est l'élément commun de toutle théâtre contemporain. Pardonne cette dernière phrase prétentieuse et ridicule. Tous les gens tentent de se justifier, aligeant des idioties.

Je reproche à mes personnages de ne pas être assez psychologiques ou pour dire les choses autrement, de ne pas avoir sû donner à mes personnages une masse d'ombre suffisante où une psychologie vraie s'enracinerait.

Ecrire est bien difficile. Ce qui me permet de surnager ce sont les progrès dérisoires que chaque jour péniblement j'accomplis. Je pense aujourd'hui que mon propos central était trop ambitieux et je te garantis que la prochaine pièce sera plus modeste, au mieux je parlerai de deux ou trois petites choses que je connais et je resterai éloigné des problèmes politiques généraux. LES LIBERTINS souffrent decette démesure. Enfin j'en ai assez d'entendre les ombres de Lénine, Staline, etc..frapper aux vitres ; j'en reste terrifié comme un souriceau.

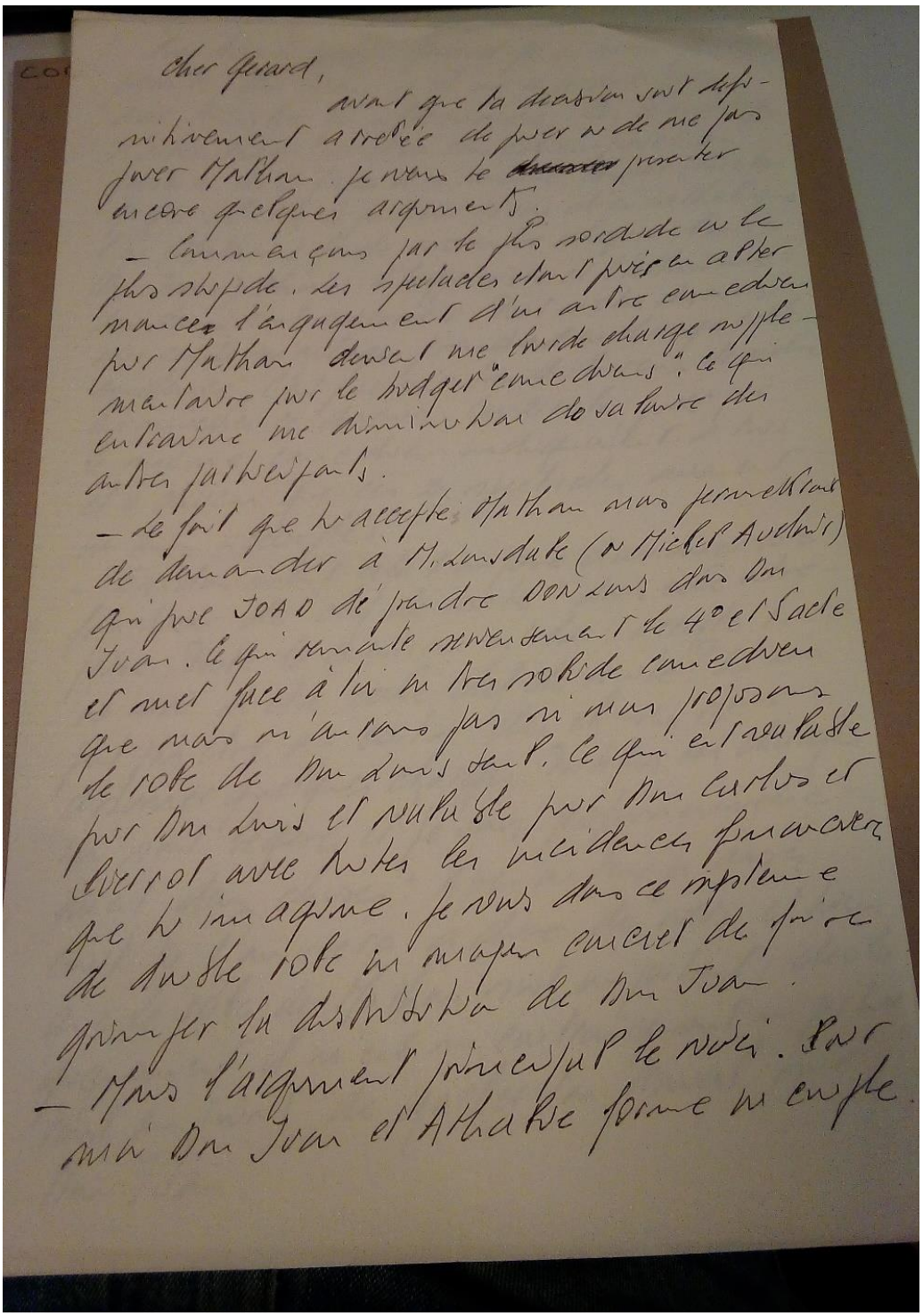
Je voudrais te remercier du soin avec lequel tu as lu le manuscrit et de toute l'amitié qui transpire dans ta lettre. J'ai tenté du mieux que j'ai pu de me défendre, mais sache le, je ne suis convaincu qu'à moitié d'avoir raison.

Amitiés.

P.S. Viendras-tu assister à une des représentations ? (dernière le 22 Avril)

Annexe XII

Lettre manuscrite de Roger Planchon à Gérard Desarthe, non datée (1980 environ), BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1166).



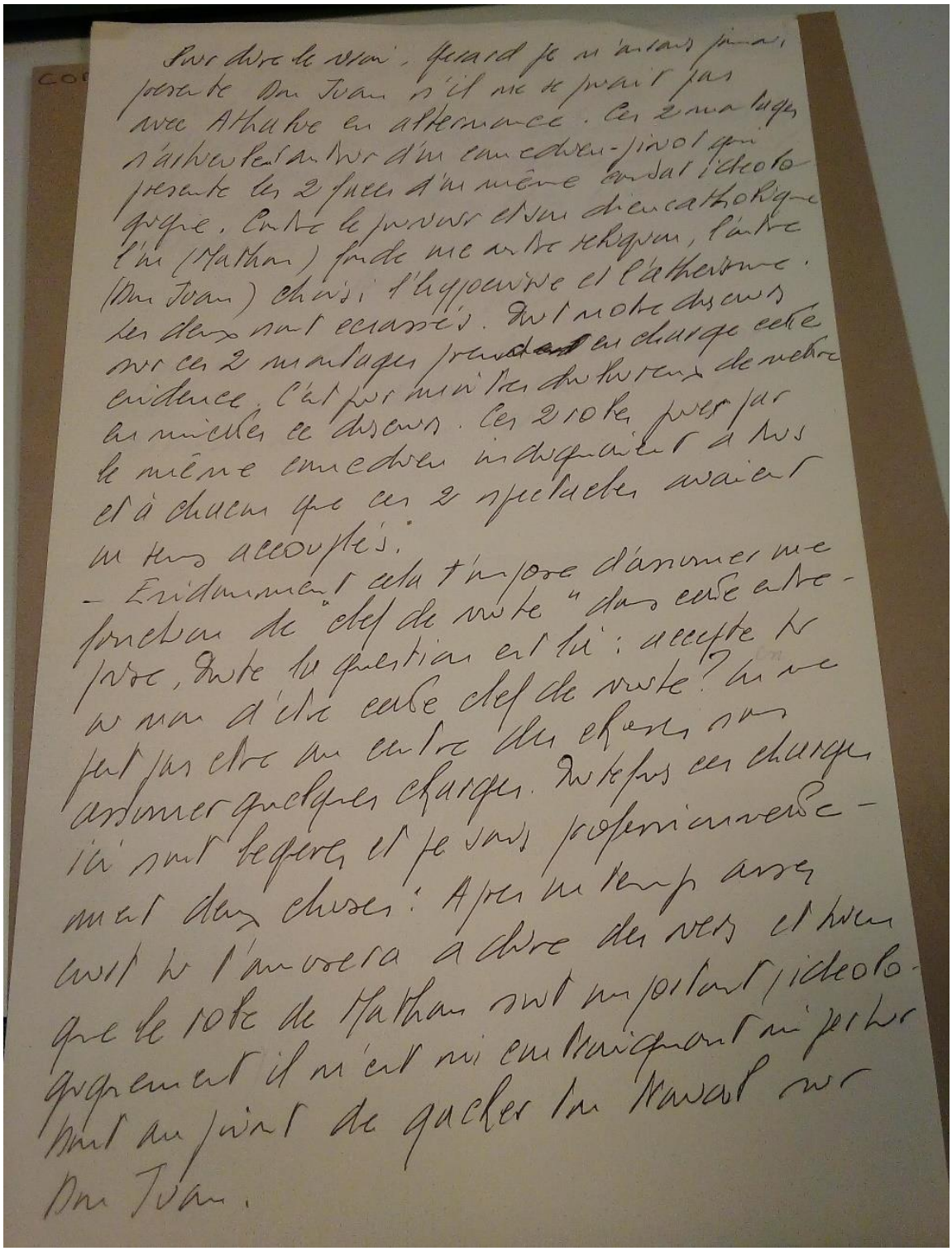
Cher Gérard,

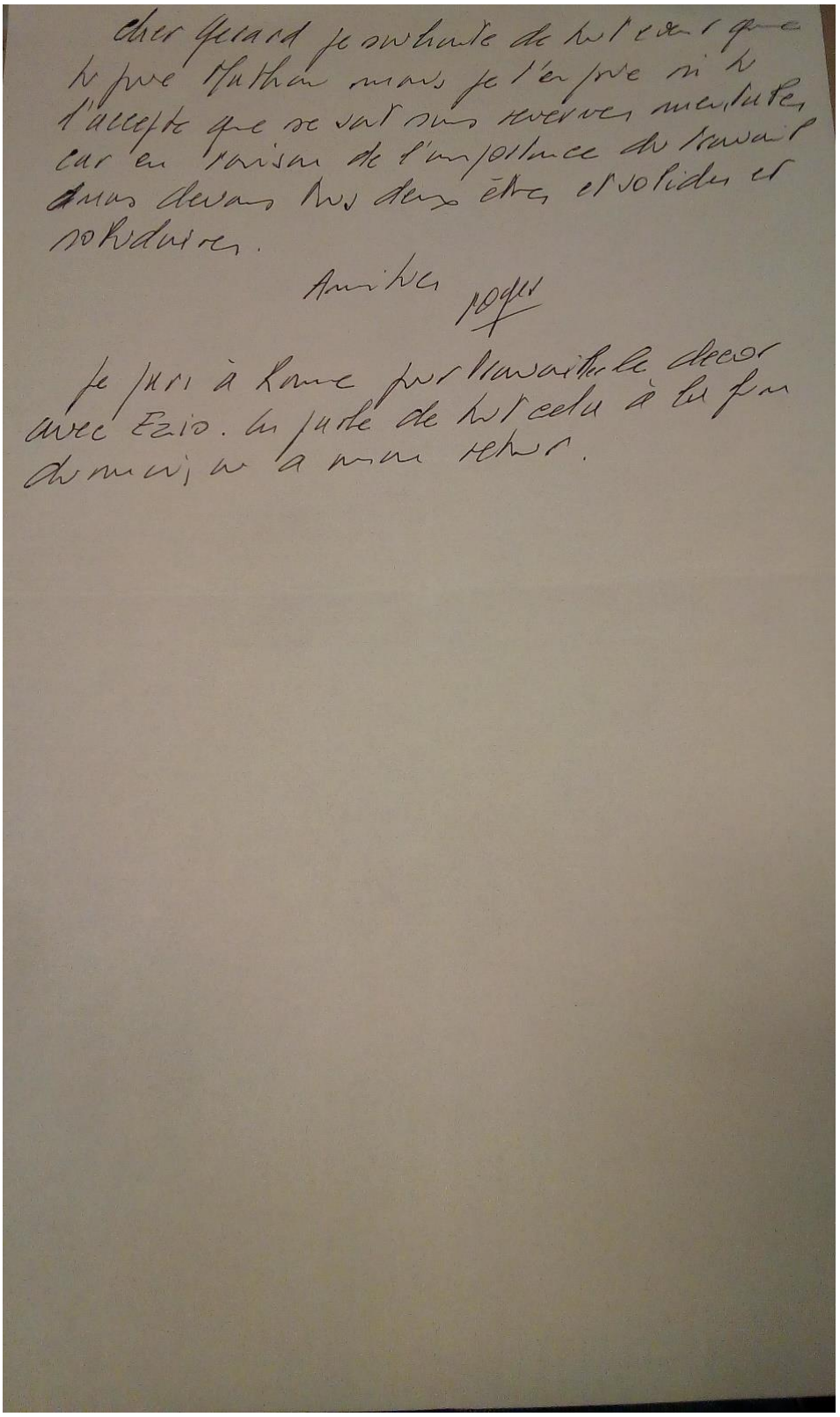
avant que la décision soit définitivement arrêtée de jouer Nathan, je voudrais te présenter encore quelques arguments.

— Commençons par le plus sordide ou le plus stupide. Les spectacles étant prévus en alternance l'un avec l'autre, Nathan devrait me verser chaque mois la moitié de mon salaire "comédien". Ce qui entraînerait me diminuer de la moitié des autres partenaires.

— Le fait que tu acceptes Nathan nous permettrait de demander à M. Landais (ou Michel Audiard) qui fera JOAO de prendre deux jours dans Don Juan. Ce qui donnerait davantage de 4e et 5e acte et mettrait face à lui un très solide comédien que nous n'avons pas si nous proposons le rôle de Don Louis dans Don Juan. Ce qui est valable pour Don Louis est valable pour Don Carlos et Pierrot avec toutes les incidences financières que tu imagines. Je veux dire ce rôle double ne nuirait en rien à ton salaire de jouer la double rôle de Don Juan.

— Mais l'argument principal le voici. Pour moi Don Juan et Athalie forment un couple.


Pour être le vrai, Gérard ne m'aurait jamais
proposé Don Juan s'il ne me croyait pas
avec Athalie en alternance. Ces 2 rôles
s'inscrivent sur d'un même axe idéologique
l'un (Nathan) prône une certaine religion, l'autre
(Don Juan) choisi d'opposer et d'athéisme.
Les deux sont écrasés. Sur notre discours
sur ces 2 mariages pèsent en charge cette
évidence. C'est pour moi l'un des thèmes de notre
au milieu ce discours. Ces 2 rôles pour par
le même comédien indiquaient à tous
et à chacun que ces 2 spectacles avaient
un sens accouplés.
— Evidemment cela t'impose d'assumer une
fonction de "chef de route" dans cette entre-
prise. Toute la question est là : accepte tu
vous vous d'être ce chef de route ? Tu ne
fait pas être au centre des choses sans
assumer quelques charges. Toutes ces charges
ici sont légères et je sens profondément ces-
ment des choses : Après un temps assez
court je t'enverra à dire des vers et bien
que le rôle de Nathan soit important, idéolo-
giquement il n'est pas envahissant ni perturbant
tout au point de gâcher tes travaux sur
Don Juan.

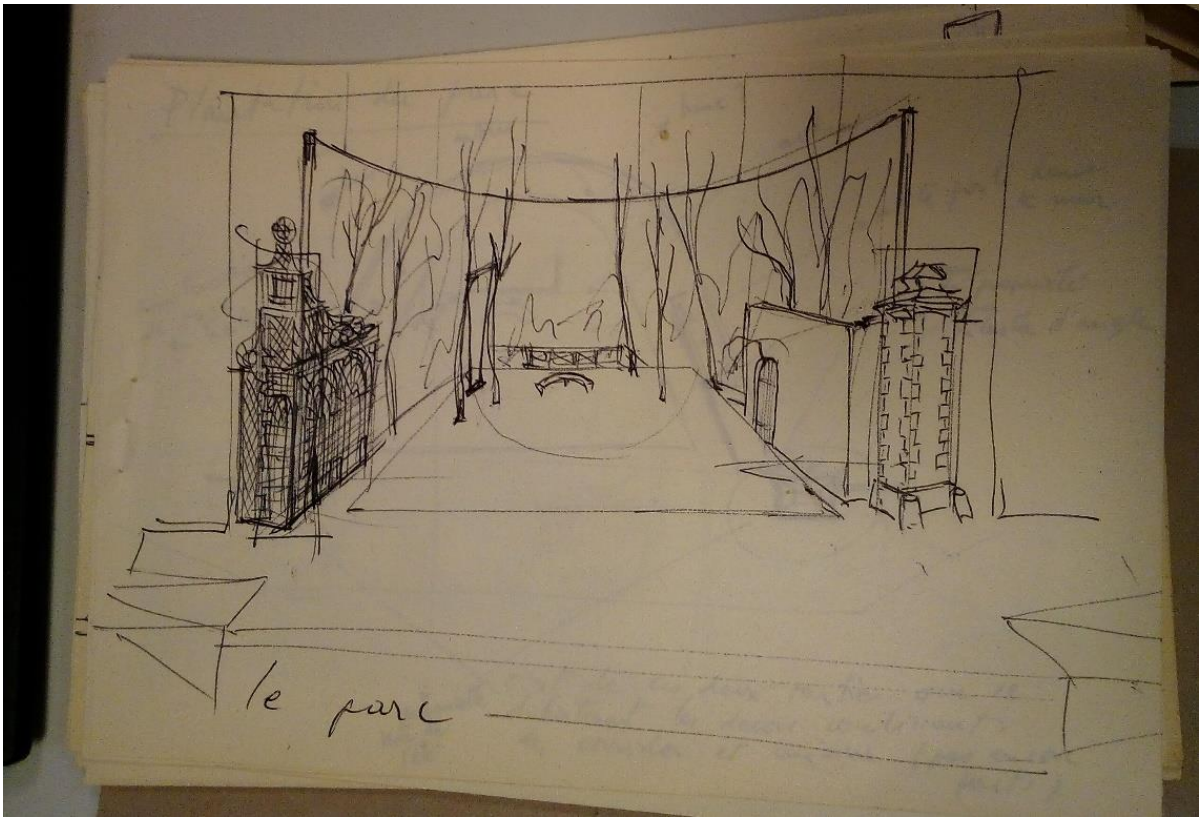

Cher Gérard je souhaite de tout cœur que le prix Nathan nous le donne si tu l'accepte que je sait sous réserves modifier car en raison de l'importance du travail nous devons tous deux être et solides et solidaires.

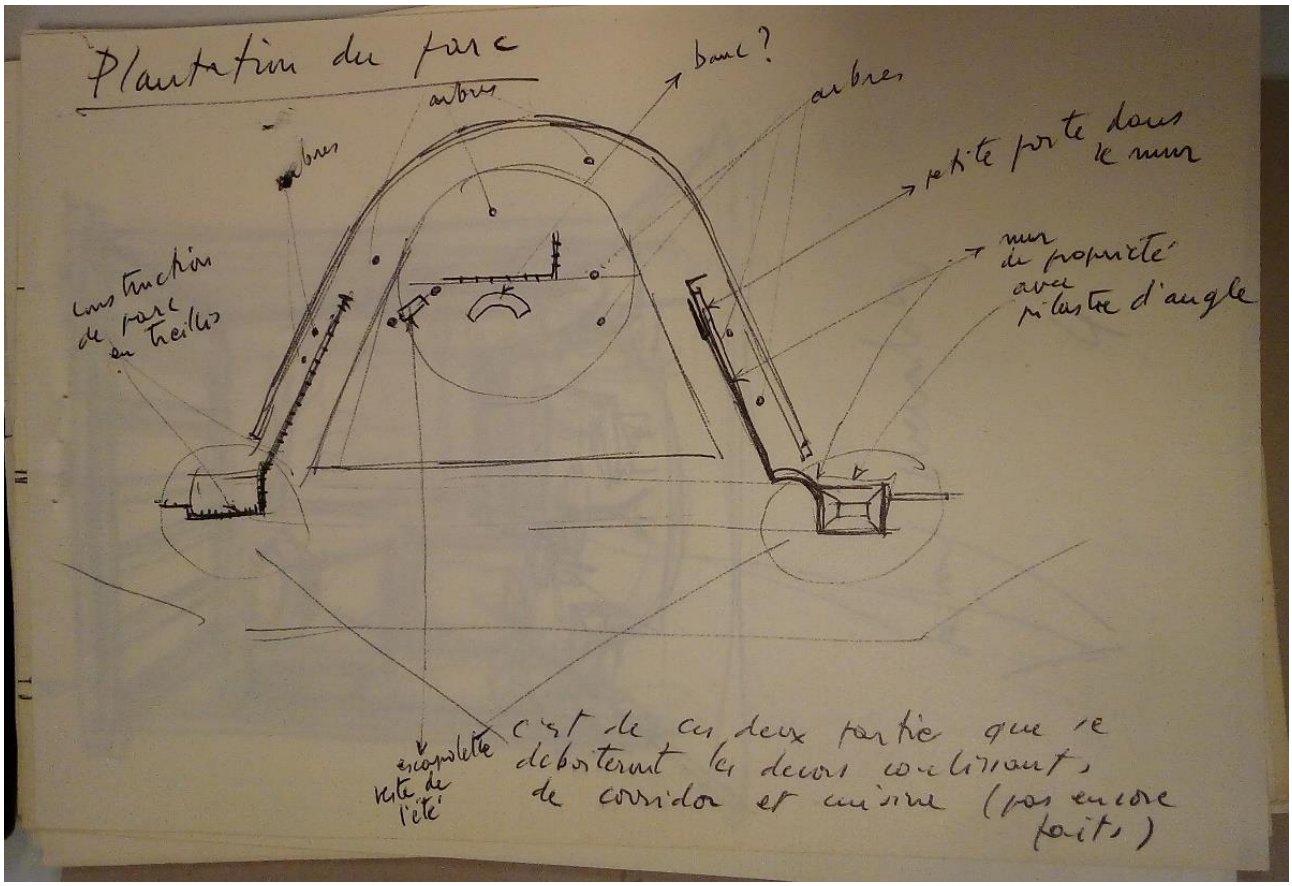
Amitiés

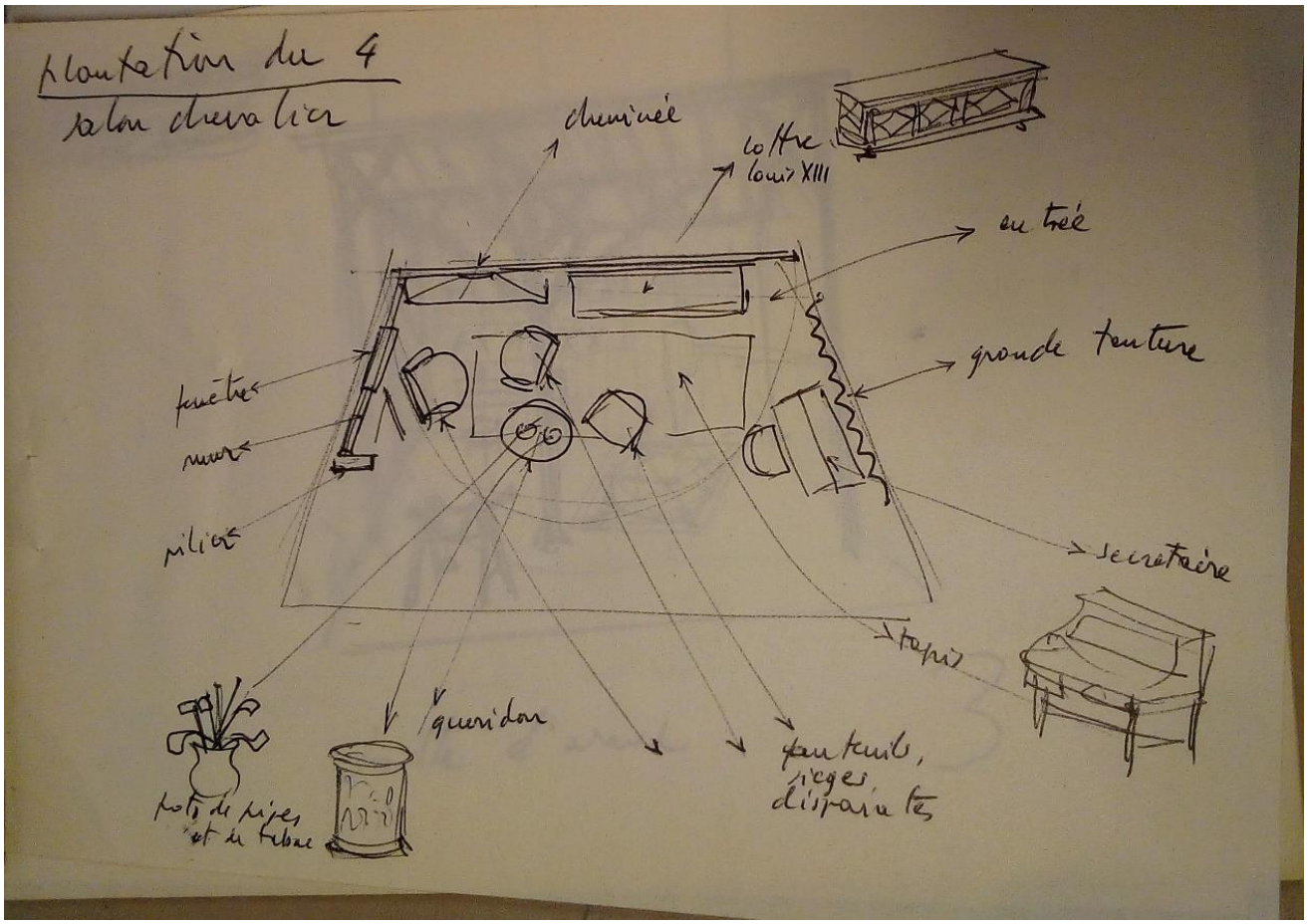
Je suis à Rome pour travailler le décor avec Ezio. Ma pensée de tout cœur à tes fils demain je t'écrirai.

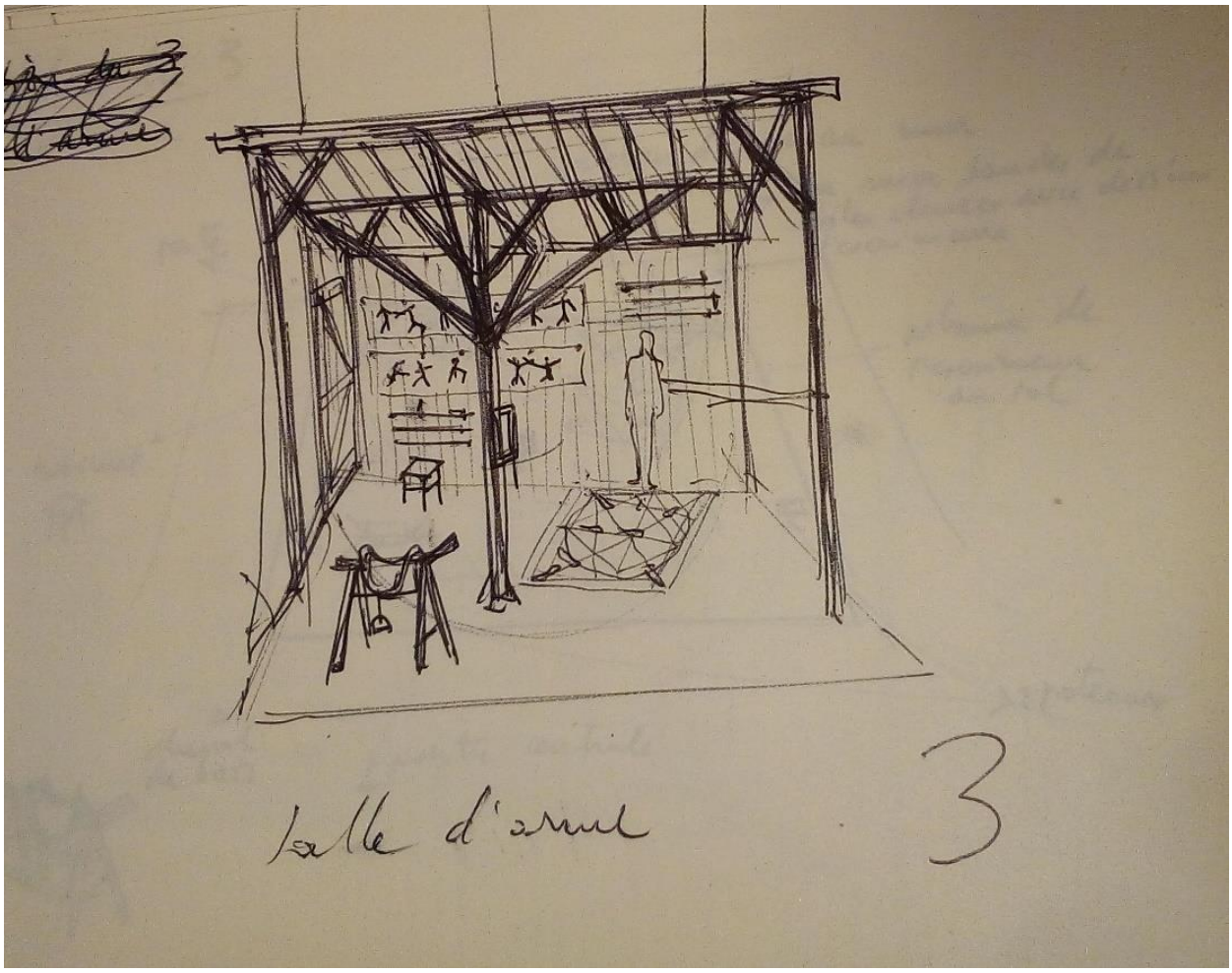
Annexe XIII

Sélection des croquis de René Allio pour la création de *La Seconde surprise de l'Amour* (1959), envoyés à Roger Planchon par une lettre non datée, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1190).



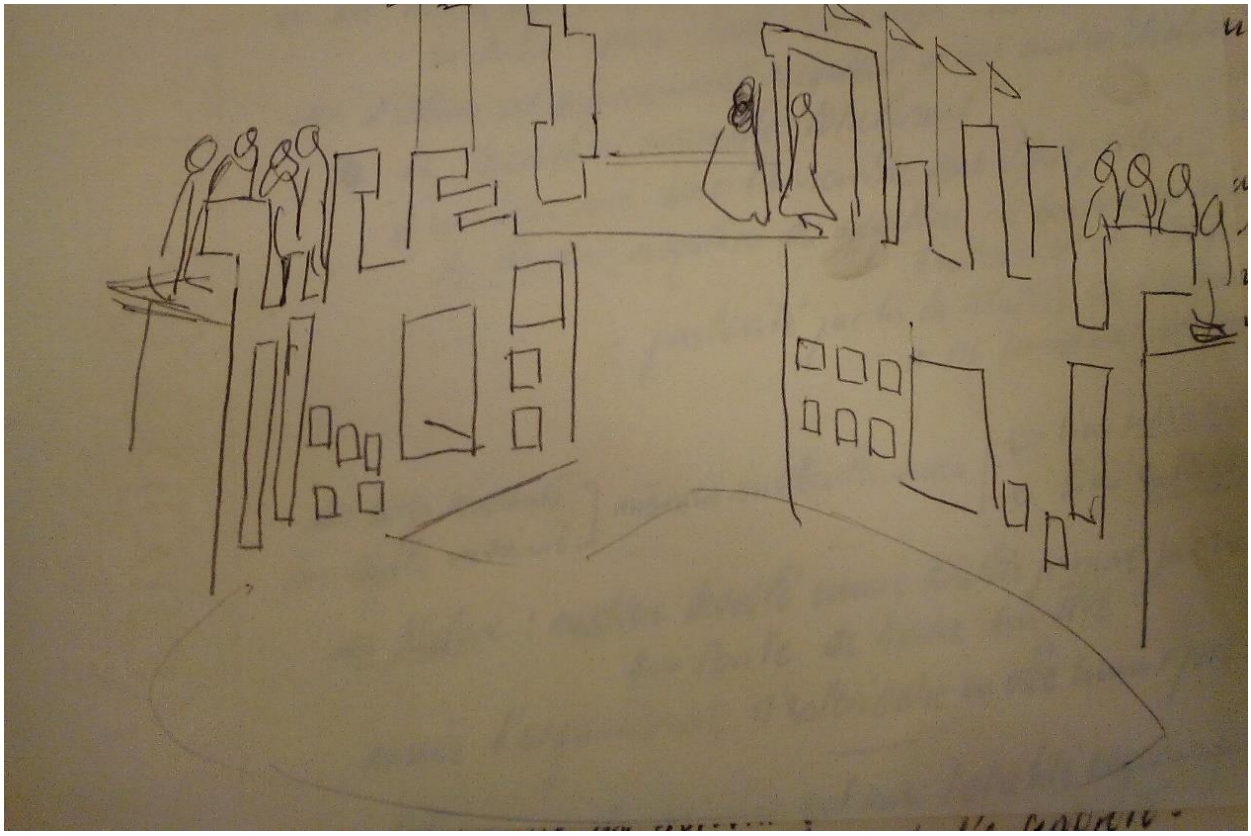

Plantation du parc
arbres
banc ?
arbres
arbres
petite porte dans le mur
mur de propriété avec pilastre d'angle
construction de parc en treillis
c'est de ces deux parties que se déborderont les décors conditionnés de corridor et cuisine (pas encore faits)
escapolette
volets de l'été

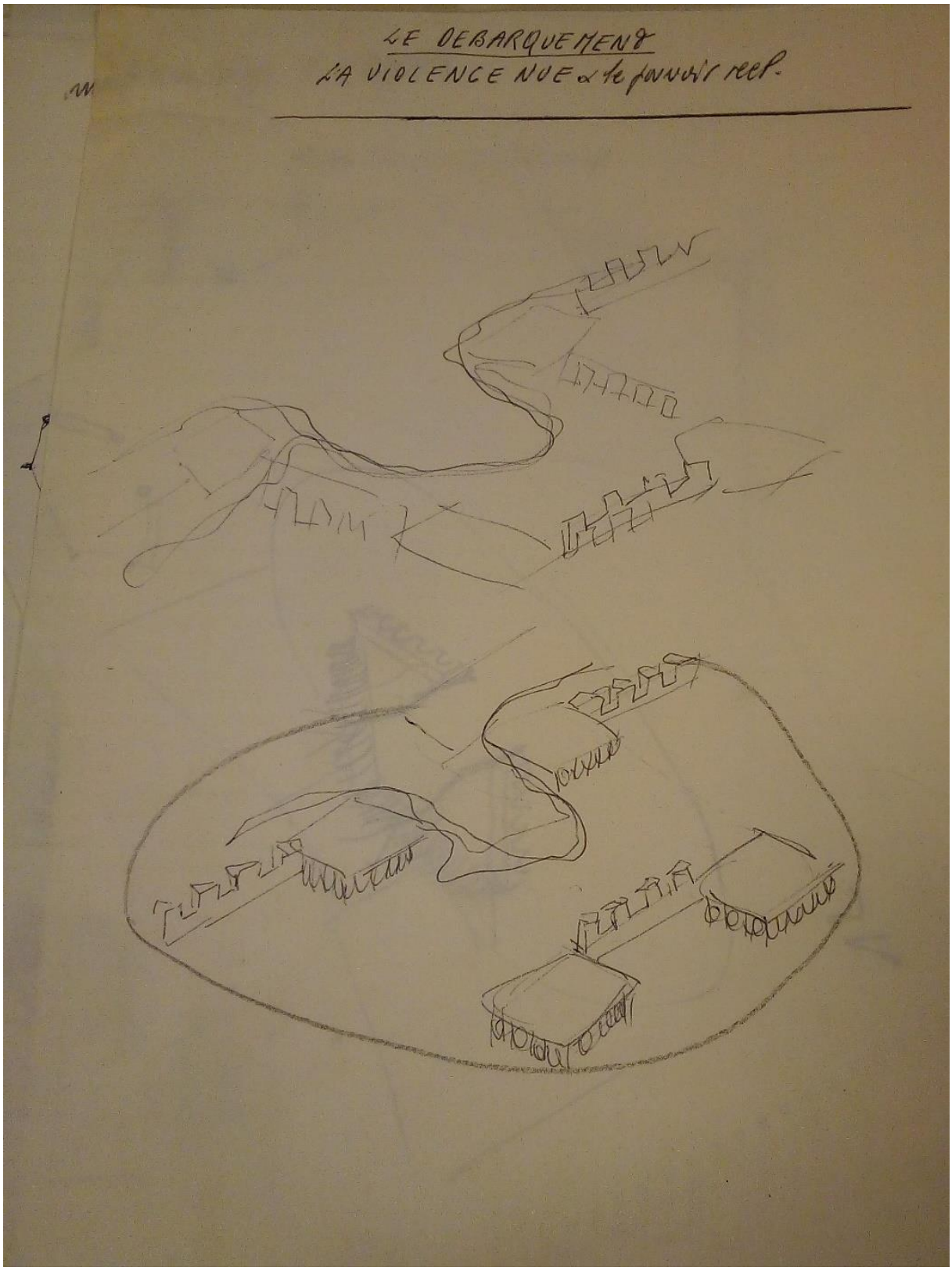

Plantation du 4
salon chevalier
cheminée
table Louis XIII
au fond
grande tenture
fenêtre
mur
pilier
secrétaire
tapis
guéridon
fauteuils, sièges, divans
pots de fleurs et de fleurs

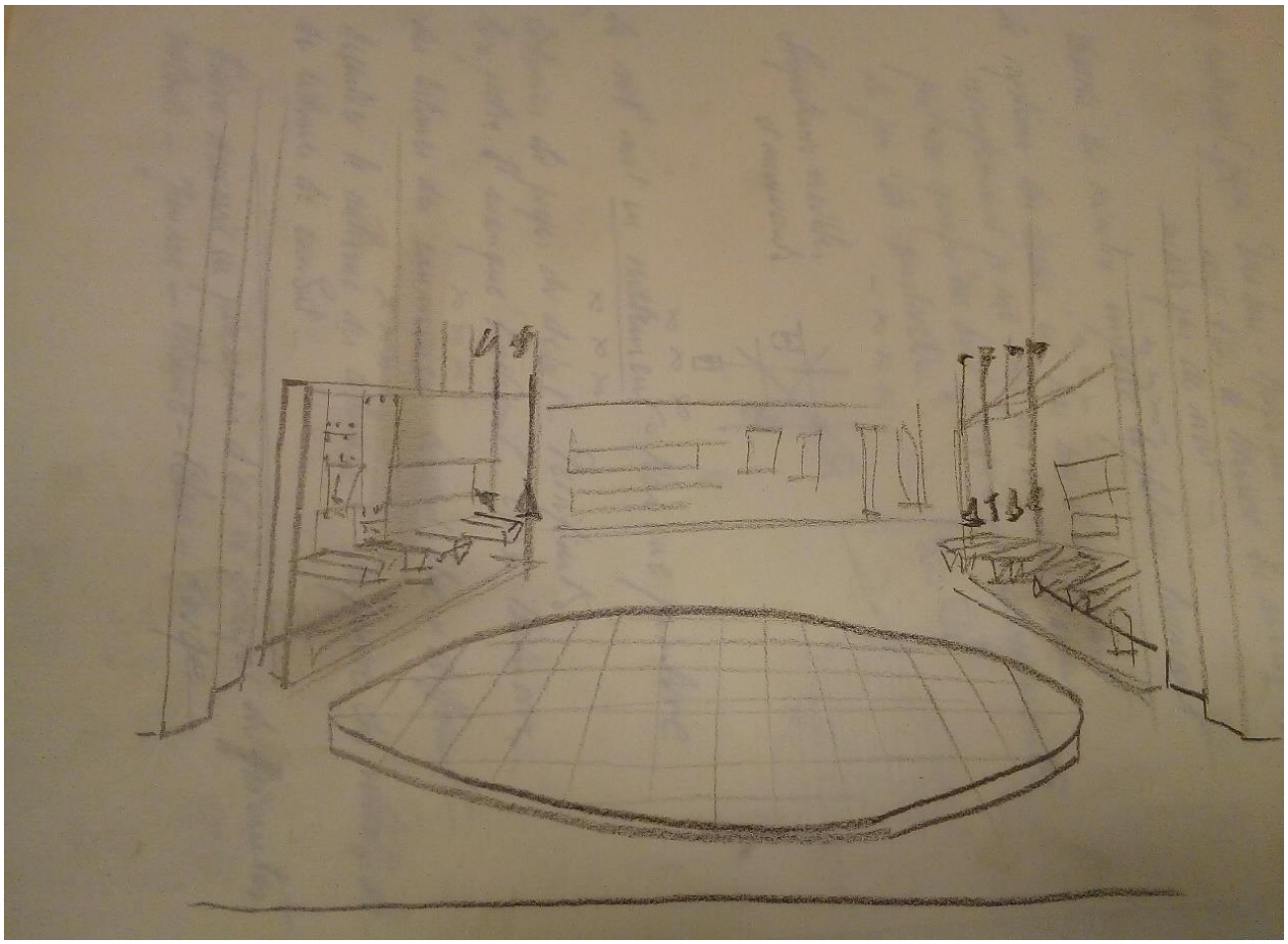

salle d'armes
3

Annexe XIV

Croquis de mise en scène de Roger Planchon de la création de *Édouard II* de Marlowe (1960 environ), BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1216).




LE DEBARQUEMENT
LA VIOLENCE NUE & le pouvoir reel.



Annexe XV

Sélection des maquettes plan de René Allio, peintes et signées, relatives aux costumes de scène de la création de *Schweyk dans la Deuxième guerre mondiale* (1961 environ), BnF, ASP, fonds des maquettes, cotes MAQ 6817, MAQ 6818, MAQ 6819, MAQ 6820, MAQ 6821.

3
* SCHNEYCK
Pour les wagons
voir maquette 1
Année : mure
2
C

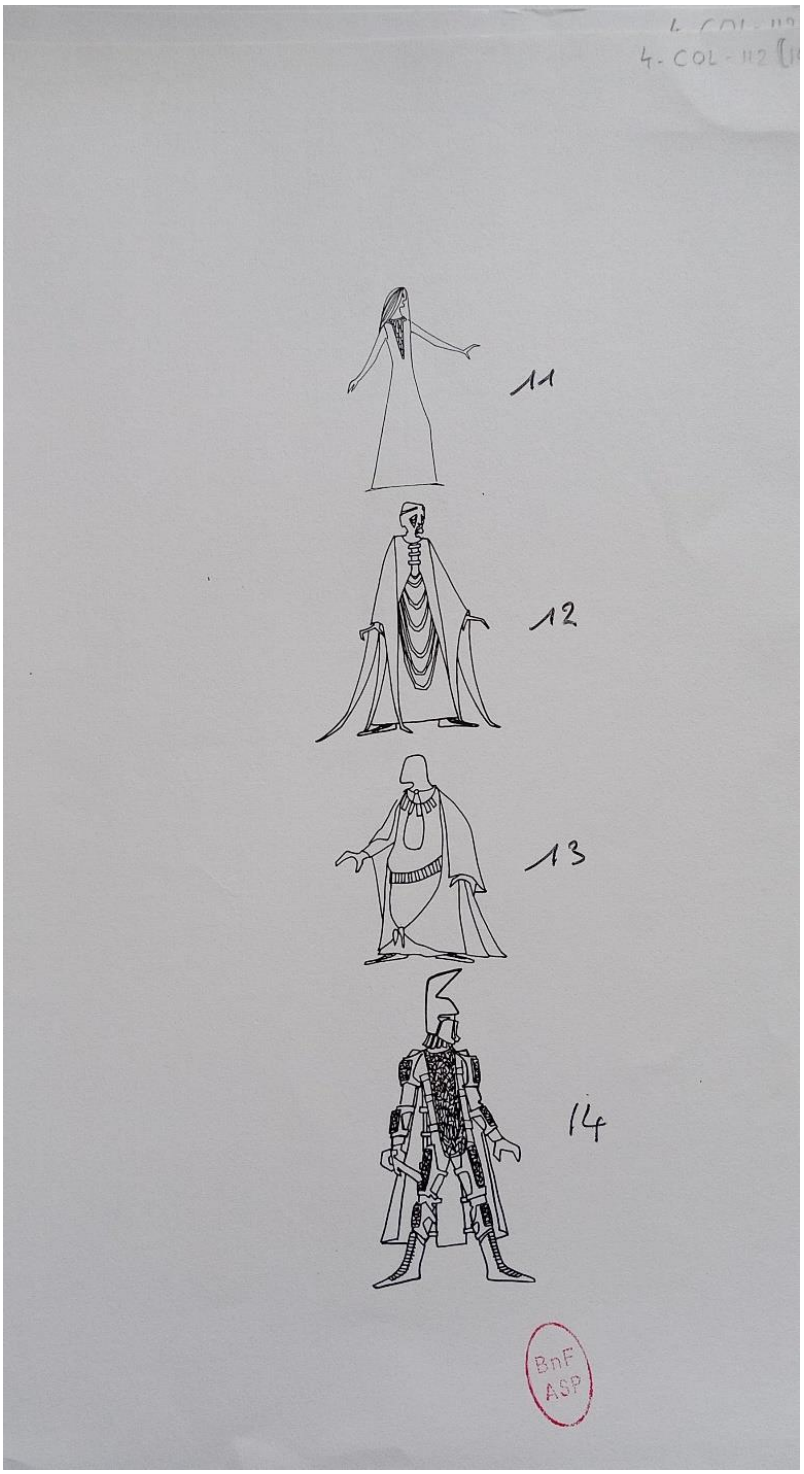
* Mme KORETZKA
Blouse
2 vestes
mise à décolleter et retendre un peu clair
jupe
jupe Reims
Pour la scène des wagons voir ancienne maquette
A. teintes pull-over

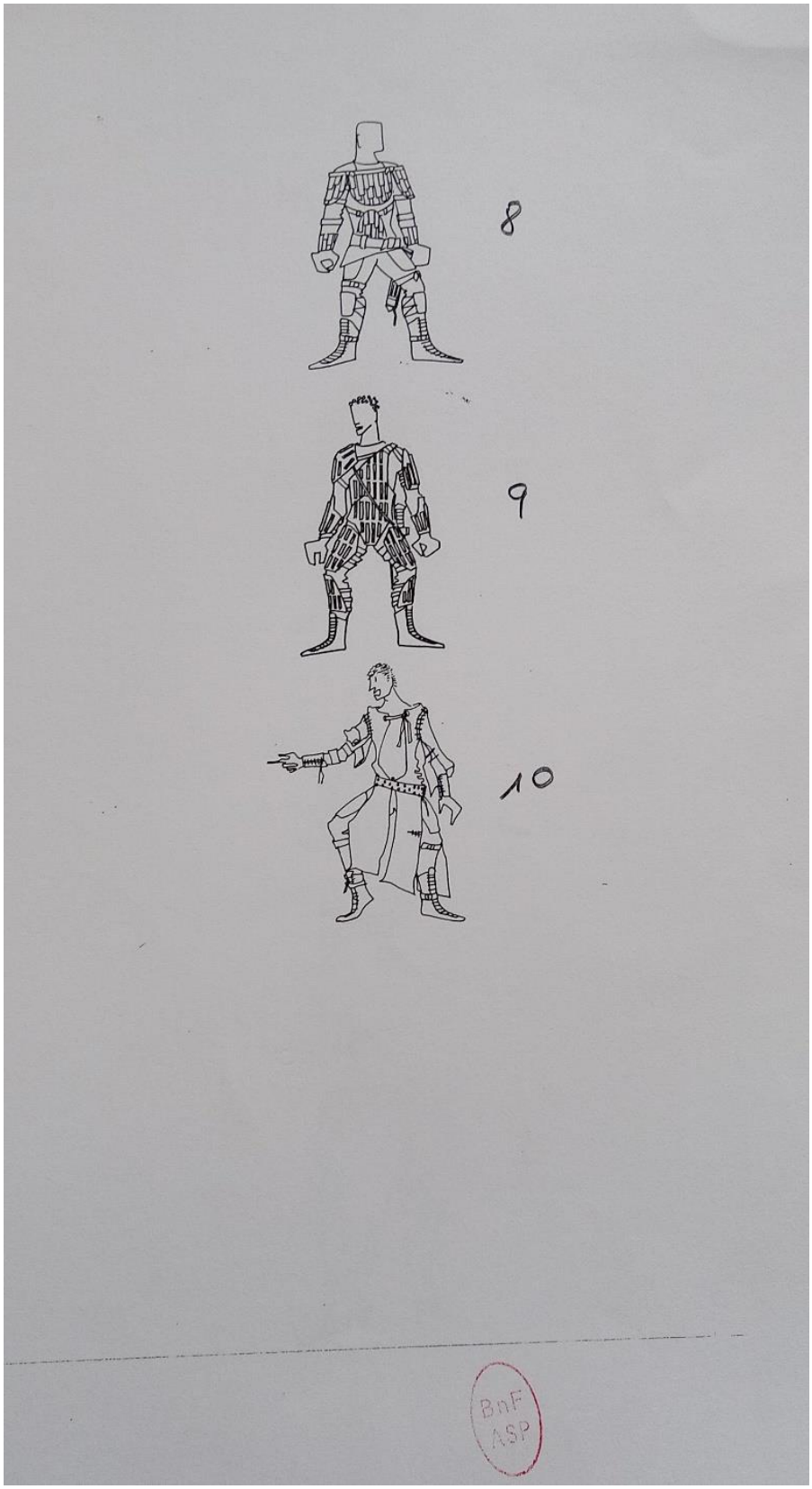
* BALOUN
en rêves
pull -
à tirette
roulotte
roulotte
pour scène
wagons voir
autre maquette
A. tirette
pull.

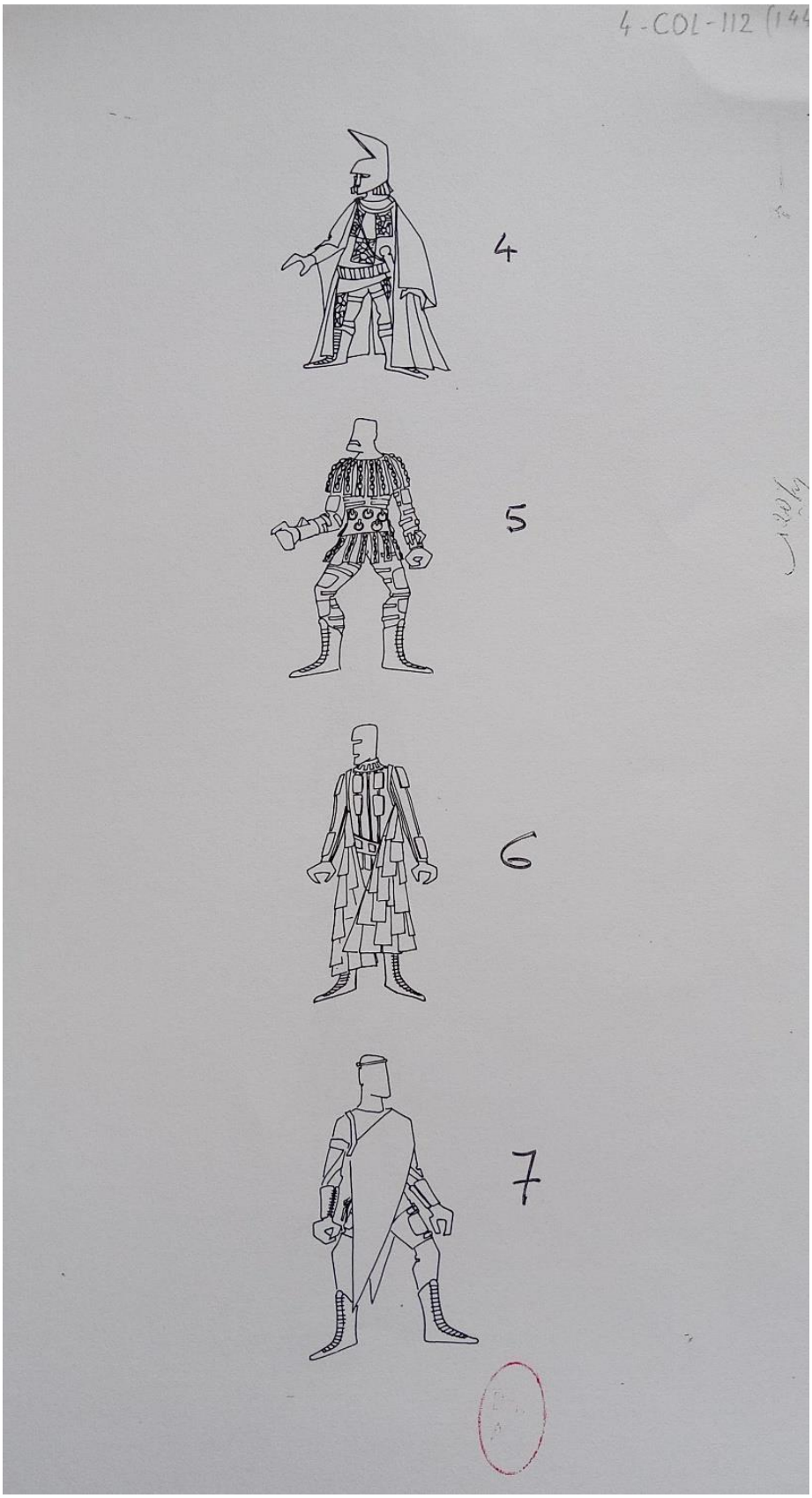
LA BOUTIQUIÈRE *
Veste
Blouse
Jupe
40

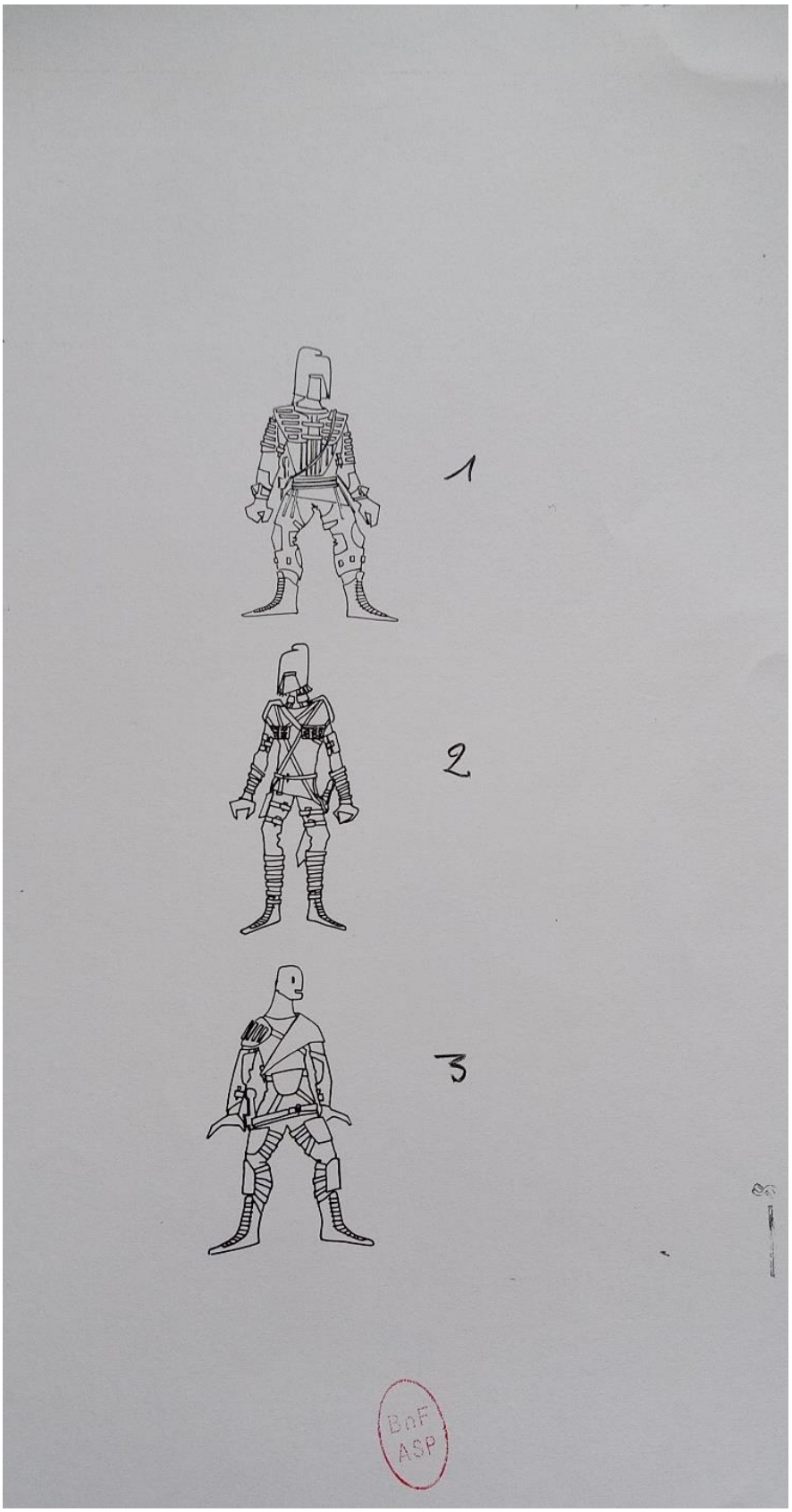
Annexe XVI

Croquis d'André Acquart des costumes pour la création de *Troïlus et Cressida* (1963), BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (144,2).



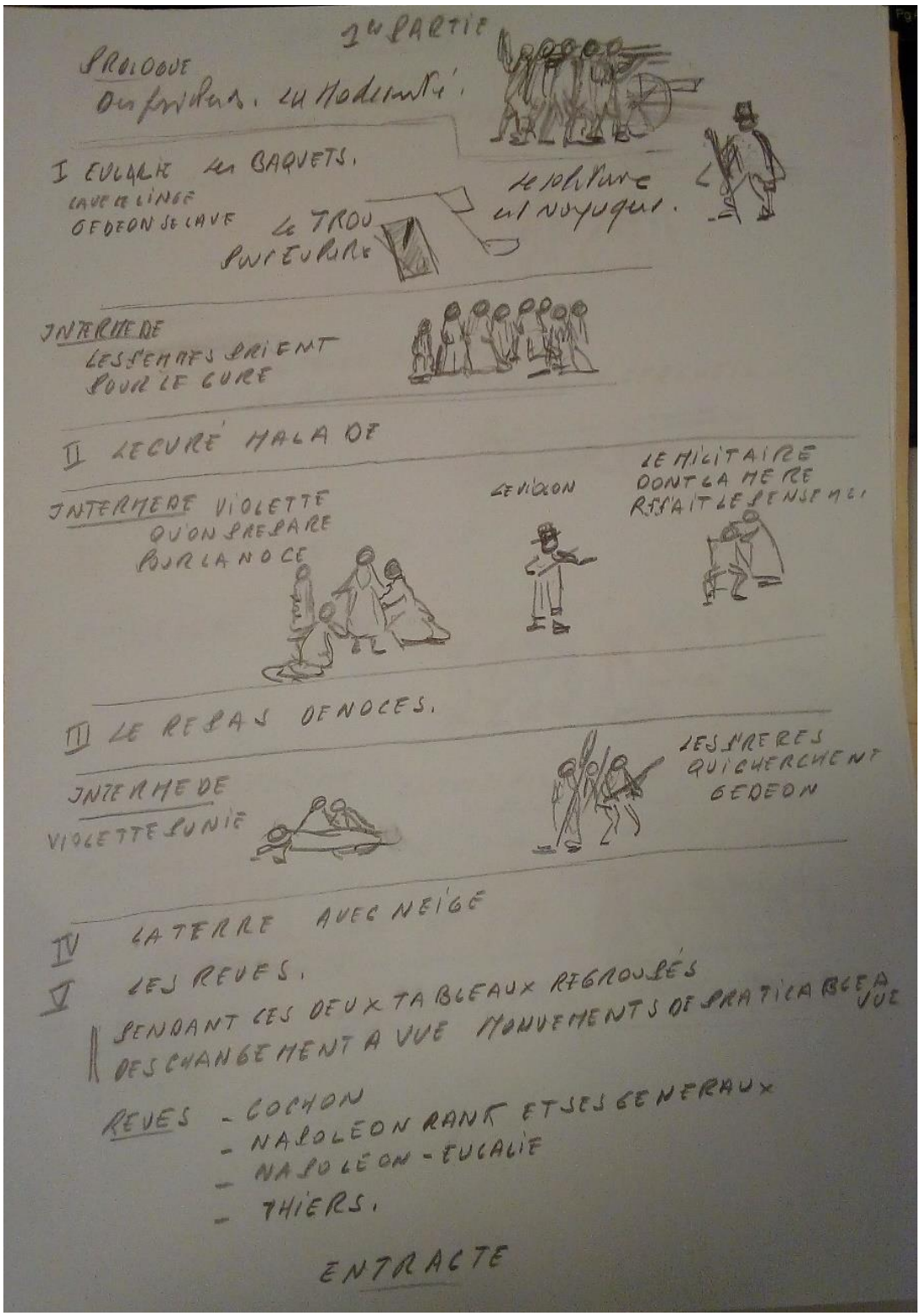

8
9
10
BnF
ASP


4-COL-112
4
5
6
7


1
2
3
BnF
ASP

Annexe XVII

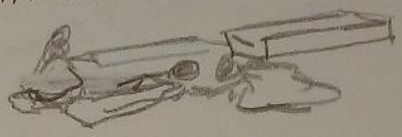
Croquis de Roger Planchon et enchaînement du montage de la pièce *Le Cochon noir* (1973), documents relatifs à la création du spectacle, BnF, ASP, fonds Planchon, 4-COL-112 (1149).



2e PARTIE

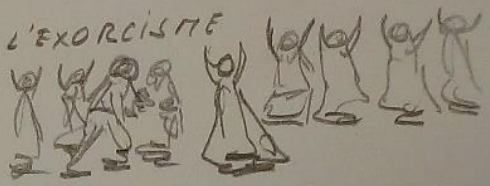
VI CHEZ LE SOLITAIRE
L'ARRIVÉE DU CURÉ AVEC LA CROIX

INTERMÈDE LA TOILETTE DU MORT
LE CURÉ EST MIS DANS LE CERCUEIL.

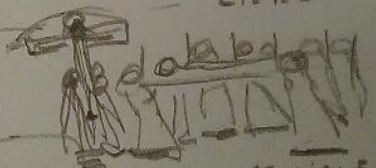


VII LA MORT D'EULALIE

INTERMÈDE DÉBUT DE L'EXORCISME



VIII L'EXORCISME. ENTRÉE DU LIT →
DES CIERGES →
SORTIE LIT ←
CIERGE ←



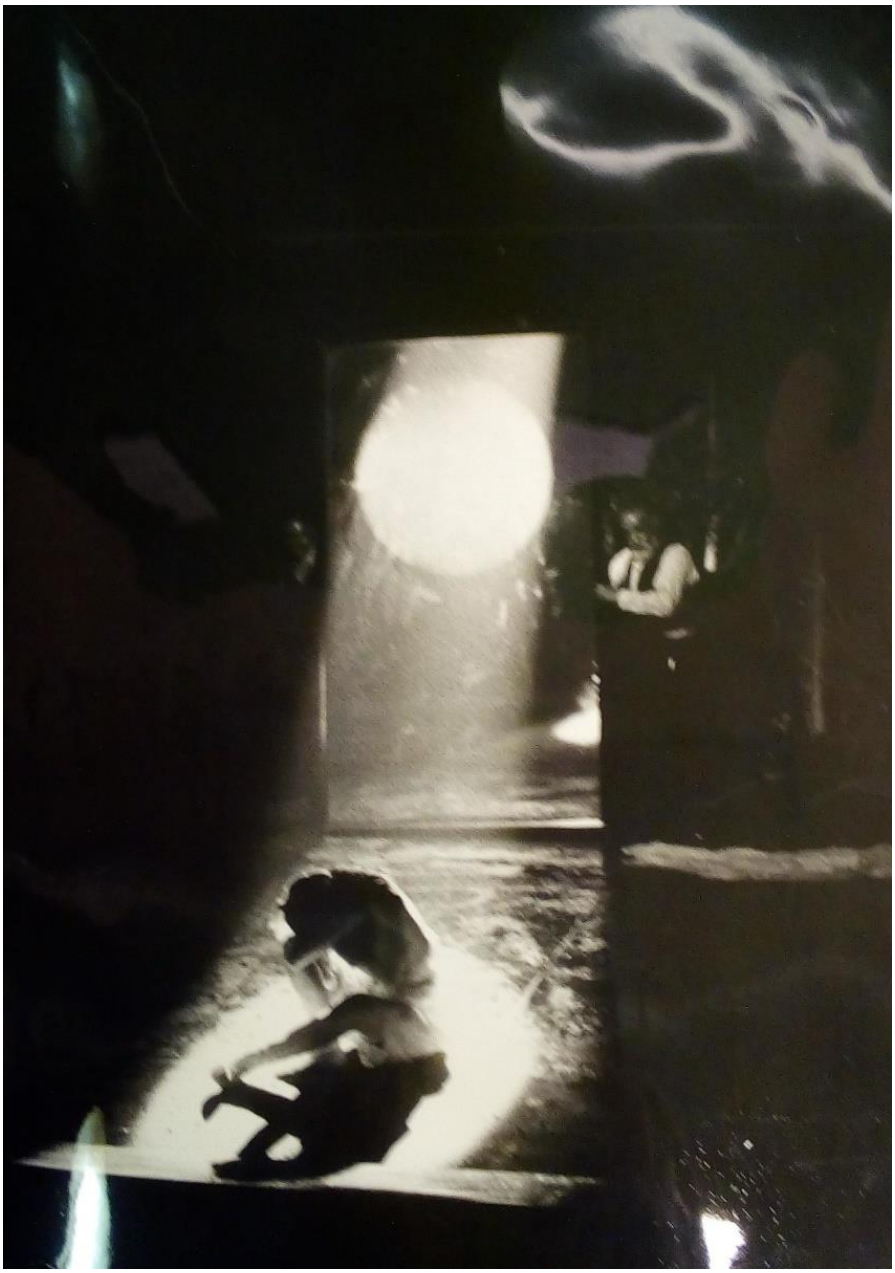
• ROBE DE FEMME POUR L'EXORCISEUR ME STE VIERGE.

INTERMÈDE DU NOIR 40' ??
UNE INSCRIPTION.

IX ÉPICOUE - LA LUNE TERRE LE CORPS DE VIOLETTE PORTÉ PAR CEUILLAGE

Annexe XVIII

Sélection de clichés de ©Rajak Ohanian pris pendant la préparation de la mise en scène de *La Dispute* par Patrice Chéreau (1973), fonds photographique du fonds Roger Planchon, 4-COL-112, section en cours d'inventaire. Dans les photographies apparaissent (par ordre d'apparition) : Hugues Quester (Azor) ; Mabel King (Carise) ; Laurence Bourdil (Eglé) ; Norma Bengell (Hermiane).



Annexe XIX

Sélection de clichés de ©Rajak Ohanian pris pendant la préparation de la mise en scène de Roger Planchon du *Tartuffe*, deuxième version de la reprise à Villeurbanne de 1974 (pièce créée en 1973). Section photographique du fonds Roger Planchon, 4-COL-112, section en cours d'inventaire. Dans les photographies apparaissent (par ordre d'apparition) : Nelly Borgeaud (Elmire) ; Roger Planchon (Tartuffe) ; Gérard Géret (Orgon).

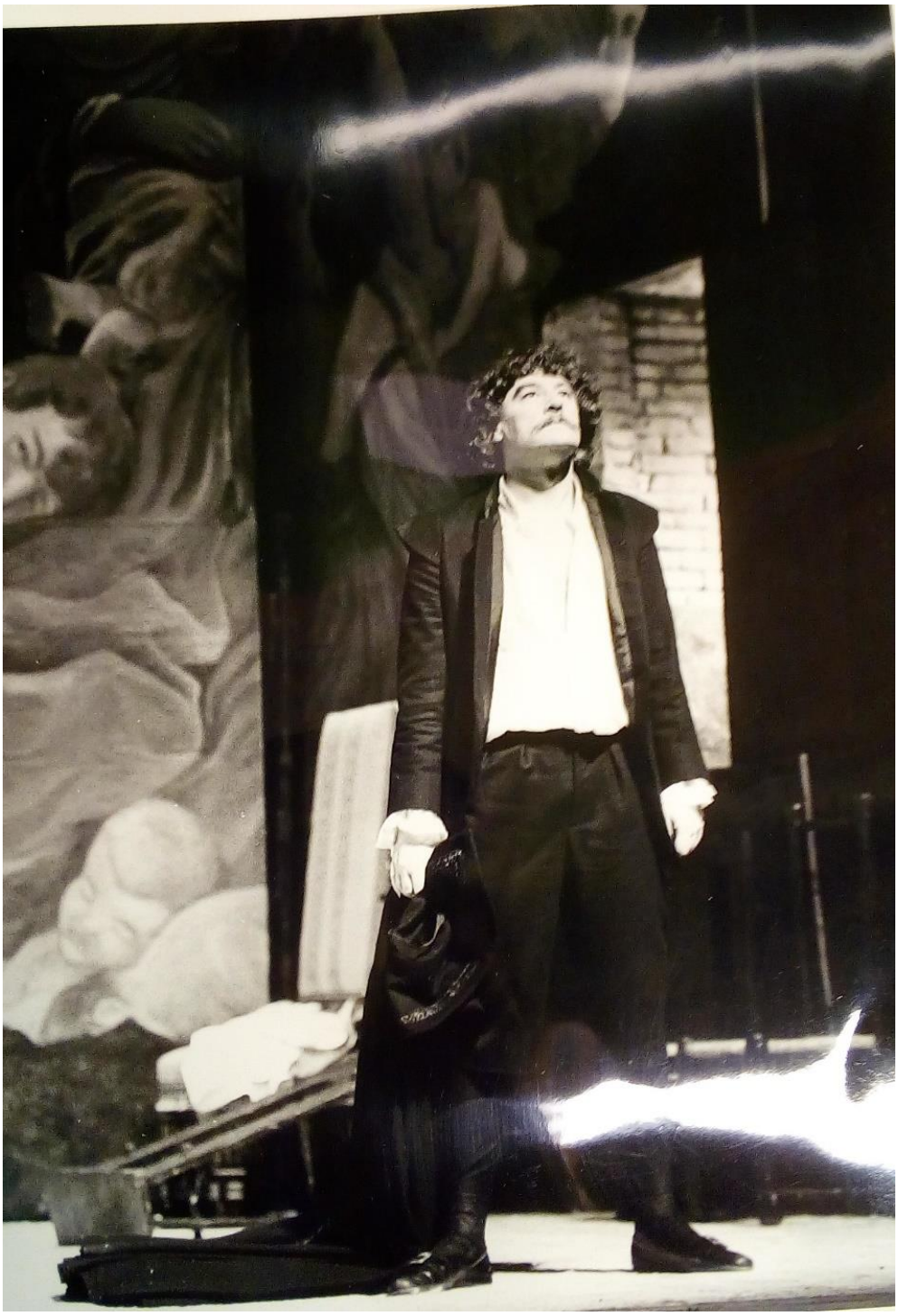


Table des matières

Remerciements.....5

Résumé.....7

Sommaire.....11

Introduction.....17

État des lieux de la recherche.....20

Une « expérience » de(s) archive(s).....21

Méthodologie : « jeu d'échelles » et d'indices.....24

Une monographie.....28

La périodisation.....35

Des concepts opératoires.....38

Première partie

L'« école » d'un jeune créateur (1949-1956)

I.1 Des premiers essais de mise en scène à la constitution d'une compagnie : naissance d'une microsociété théâtrale et de son « chef ».....46

I.2 Le Théâtre de la Comédie : une troupe et un répertoire à Lyon dans les années 1950.....55

I.3 Planchon, entre ses « exemples », ses « professeurs » et ses « prophètes » : Vilar, Adamov, Artaud.....62

I.4 À la moitié des années 1950, la « découverte » de Brecht. Un autre « prophète » ou un « maître » ?.....73

I.5 La revue *Théâtre Populaire* et Planchon : prémices d'une relation passionnée.....83

Deuxième partie

Le Théâtre de la Cité (1957-1962)

II.1 Une nouvelle Cité pour une un nouvel usage du théâtre…….....88

II.1.1 La naissance du Théâtre de la Cité…….88

L'implantation à Villeurbanne.....88

Le public de cette Cité.....104

II.1.2 Jeu d'équilibristes entre Paris et la province sur toile de fond de guerre froide : *Paolo Paoli*.....129

II.1.3 Planchon, Marx et l'Histoire. Un répertoire à inventer et à profaner, une *praxis* en gestation.....140

Brecht et la découverte de l'écriture scénique.....140

Henri IV, une guerre civile à raconter et un répertoire à profaner.....154

Comment Brecht a remplacé Vilar : petit essai de philologie et de comparaison théâtrale entre « deux Shakespeare ».....179

II.1.4 La Bonne Âme du Sé-Tchouan.....191

Brecht pour apprendre l'art du théâtre.....191

... Voisin pour apprendre l'art du marché théâtral.....202

La « fidélité relative » de Planchon.....213

II.1.5 L'écriture scénique à l'épreuve des classiques et l'évolution d'un style.....215

George Dandin.....215

La Seconde surprise de l'amour.....226

La réception d'un répertoire profané.....232

II.2 Un nouveau théâtre pour une nouvelle institution.....239

II.2.1 1959, la première troupe permanente de France.....239

Le Théâtre de la Cité et le premier « Ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles ».....239

Le Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne.....246

Cité-Panorama première version : l'organe officiel du Théâtre de la Cité à l'aube de la naissance des études théâtrales en France.....249

II.2.2 Des *Trois Mousquetaires* à l'*Édouard II*, en passant par *Les Âmes mortes* : avec Brecht au-delà du « brechtisme ».....254

Les Trois Mousquetaires : un burlesque collectif.....254

Les Âmes mortes, de la double adaptation.....260

Édouard II : un travail collectif et une écriture « collective » vers une autre écriture.....266

II.2.3 Les « deux *Schweyk* ».....278

Le Schweyk du Théâtre de la Cité.....278

Les deux Schweyk du Piccolo et du Théâtre de la Cité.....284

II.2.4 *La Remise* et *Tartuffe*.....291

La Remise : la première épreuve d'un écrivain de théâtre.....283

Tartuffe première version.....297

II.2.5 Le metteur en scène comme auteur *du* théâtre.....309

Troisième partie

Le Théâtre de la Cité (1963-1969)

III.1 La création d'un nouveau CDN : *praxis* et contradictions d'un « théâtre quotidien ».....321

Une nouvelle Maison de la Culture….....321

… pour un nouveau CDN.....328

Planchon entre : « un théâtre comme le Spoutnik » et…. Les Pharaons.....333

Planchon entre ses utopies et ses devoirs.....342

Le travail de Madeleine Sarrazin.....345

Cité-Panorama deuxième version.....347

III.2 *Troïlus et Cressida* : la lecture « fidèle » des classiques, une pratique toujours dangereuse.....354

III.3 « L'œuvre, l'exégèse, la mise en scène ».....365

Bérénice : une histoire d'acteurs et de… pas.....365

La Tragique histoire du roi Richard III.....374

Planchon face à un « Nouveau Théâtre ».....380

III.4 Le Théâtre de la Cité entre la France, l'Allemagne et l'Italie.....392

La XXV^e édition de la Biennale di Venezia : Planchon et le Berliner.....392

Strehler, l'exemple du Piccolo.....402

… et la relation avec l'Italie.....409

III.5 « Tout le pouvoir aux créateurs ! ».....415

Bleus, blancs, rouges ou Les libertins : le protocole d'un écrivain de théâtre.....415

L'Infâme scandale d'un curé de campagne.....424

III.6 Autour du mois de mai 1968.....434

Un auctor aux « Assises de Villeurbanne ».....434

La progressive désillusion de Copfermann ou la trahison d'un compagnon de route ?.....448

La contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid, de Pierre Corneille, suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles.....455

Quatrième partie

Le TNP à Villeurbanne (1970-1987)

IV.1 Le projet d'un « nouveau » TNP en province.....462

Une saison parisienne et un (T)héâtre à renouveler.....462

Une naissance contestée.....472

À Villeurbanne, avec le « plus méchant des jeunes loups ».....483

IV.2 Choc et confirmation.....493

Le Regard du sourd et Edison de Bob Wilson.....493

Réinventer un nouvel usage de « nos » classiques avec un diptyque « classique » : un nouveau Tartuffe et La Dispute.....497

IV.3 *Le Cochon noir* : « une histoire d'almanach » au microscope d'un double exorcisme.....511

IV.4 *A.A., Théâtres d'Arthur Adamov* : évoquer sur scène la « totalité d'une vie ».....523

IV.5 Gloire et contestation d'une patrimonialisation destructive.....538

Athalie-Dom Juan.....540

L'Avare.....547

George Dandin deuxième version.....555

Conclusion.....561

Bibliographie.....569

Annexes.....607

Présentation des Annexes.....608

Annexe I

Chronologie synoptique de la thèse.....609

Annexe II

Le Travail au Théâtre de la Cité, numéro 1.....652

Annexe III

Schweyk collaboration Lochy et Eisler.....663

Annexe IV

Article de Roger Planchon, jamais publié « Description et remarques diverses sur des nouvelles écritures scéniques ».....667

Annexe V

Document signé par le sigle « J.-M. B. », daté 9 octobre 1959, concernant la naissance d'un nouveau « Centre culturel ».....683

Annexe VI

Projet[s] de Théâtre national.....690

Annexe VII

Lettre de Roland Barthes à Roger Planchon du 4 novembre 1957.....702

Annexe VIII

Lettre de Pierre-Aimé Touchard à Roger Planchon du 21 janvier 1961.....703

Annexe IX

Lettre de Hanns Eisler à Roger Planchon, datée 13 août 1961.....704

Annexe X

Lettre de Jean Vilar à Robert Gilbert et à Roger Planchon du 22 avril 1966.....705

Annexe XI

Lettre de Roger Planchon à Hubert Gignoux du 12 avril 1967.....710

Annexe XII

Lettre manuscrite de Roger Planchon à Gérard Desarthe, non datée (1980 environ).....714

Annexe XIII

Sélection des croquis de René Allio pour la création de La Seconde surprise de l'Amour (1959)....717

Annexe XIV

Croquis de mise en scène de Roger Planchon de la création de Édouard II de Marlowe (1960 environ)....722

Annexe XV

Sélection des maquettes plan de René Allio, peintes et signées, relatives aux costumes de scène de la création de Schweyk dans la Deuxième guerre mondiale (1961 environ)....725

Annexe XVI

Croquis d'André Acquart des costumes pour la création de Troïlus et Cressida (1963)....730

Annexe XVII

Croquis de Roger Planchon et enchaînement du montage de la pièce Le Cochon noir (1973)...734

Annexe XVIII

Sélection de clichés de ©Rajak Ohanian pris pendant la préparation de la mise en scène de La Dispute par Patrice Chéreau (1973)....736

Annexe XIX

Sélection de clichés de ©Rajak Ohanian pris pendant la préparation de la mise en scène de Roger Planchon du Tartuffe, deuxième version de la reprise à Villeurbanne de 1974 (pièce créée en 1973)....739

Table des matières....742

Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987)
Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre

RESUME

Cette thèse porte sur le parcours artistique, intellectuel et institutionnel de Roger Planchon, étudié via une analyse micro-historique et critique prenant en compte les contextes tout comme les fonctions qu'il a assumées à partir du tout début des années 1950 et jusqu'à la fin des années 1980. Cette enquête monographique sur un metteur en scène, directeur d'institutions subventionnées et auteur de théâtre propose, d'abord, une reconstruction des créations réalisées par Planchon et par les troupes qu'il a dirigés. Cette analyse du répertoire du Théâtre de la Comédie, des créations du Théâtre de la Cité et du Théâtre national populaire à Villeurbanne ne peut pas être séparée des contextes concrets de production et de réception dans lesquels Planchon et ses collaborateurs ont opéré. L'exploitation de sources prioritairement archivistiques, leurs croisements et leurs confrontations avec d'autres sources mémorielles rend possible ce travail. La consultation d'une pluralité de sources rend également envisageable de prendre en compte la dimension pratique et la dimension théorique du travail de Planchon, les deux étant conditionnées par des contextes historiques et culturels en rapide évolution. Le choix d'évaluer l'action multiple d'un individu au sein des groupes qu'il a dirigés amène aussi à découvrir les réseaux avec lesquels il est entré en interaction. Cette enquête envisage, donc, de mettre en lumière la relation complexe entre un parcours singulier et des enjeux d'ordre macro-historique plus amples, sans pour autant réduire l'action des individus aux évolutions structurelles qu'ils ont vécu. Enfin, ce qui émerge avec cette enquête c'est le lien spécifique entre l'évolution de Roger Planchon et la progressive assomption d'une responsabilité *auctoriale* par les metteurs en scène européens du XX^{e} siècle.

Mots-clés : Roger Planchon – Théâtre national populaire – Histoire du théâtre – histoire de la mise en scène – archives du spectacle vivant – écriture scénique – écriture dramatique – micro-histoire – dramaturgie.

Roger Planchon and his theatres (1949-1987)
Investigation of a stage director, administrator and author of theatre

ABSTRACT

This study focuses on the artistic, intellectual and institutional career of Roger Planchon, using a micro-historical and critical analysis that takes into account both the contexts and the functions he assumed from the very beginning of the 1950s until the end of the 1980s. This monographic investigation of a stage director, director of public institutions and playwright proposes, first, a reconstruction of the creations made by Planchon and by the troupes he directed. This analysis of the Repertoire of the Théâtre de la Comédie, of creations of the Théâtre de la Cité and the Théâtre National Populaire in Villeurbanne cannot be separated from the concrete contexts of production and reception in which Planchon and his collaborators operated. The accomplishment of this work was only possible due to the exploitation of archive records, their cross-referencing and confrontation with other memorial sources. The consultation of a vast diversity of sources also makes possible to consider the practical and theoretical dimensions of Planchon's work, both being affected by rapidly evolving historical and cultural contexts. The choice to investigate the multiple actions of an individual within the groups he led, also allowed us to discover the networks with which he interacted. This investigation therefore aims to identify the complex relationship between a singular trajectory and more general macro-historical issues, without reducing the action of individuals to the structural evolutions they have experienced. The research finally explores the specific link between Roger Planchon's evolution and the progressive assumption of an auctorial responsibility by twentieth-century European directors.

Keywords : Roger Planchon - Théâtre national populaire - History of theatre - history of directing - archives of the performing arts - stage writing - dramatic writing - micro-history - dramaturgy.